Die Schaubühne

Herausgeber
Siegfried Jacobsohn

1909
I

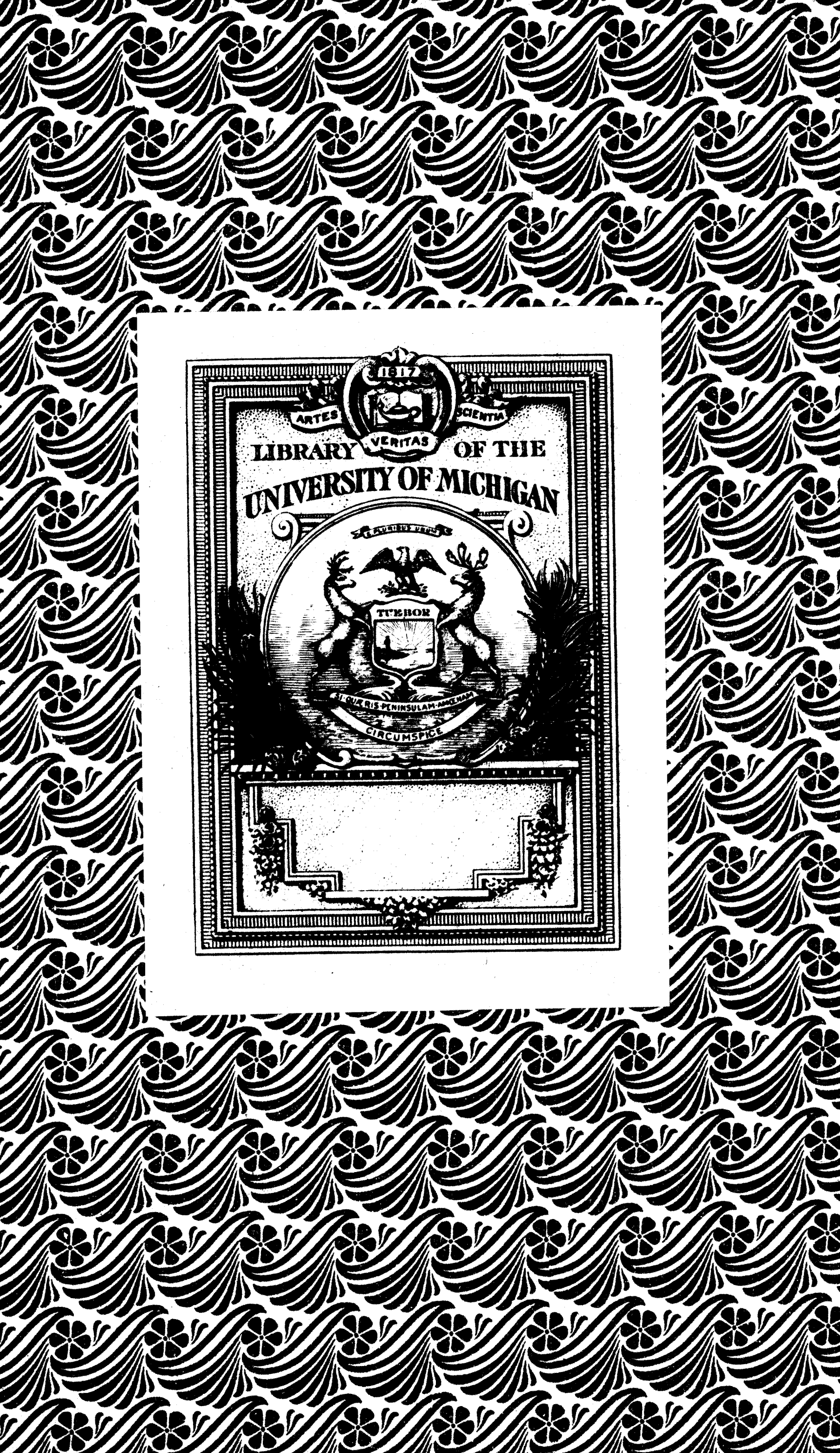
Die Schaubühne

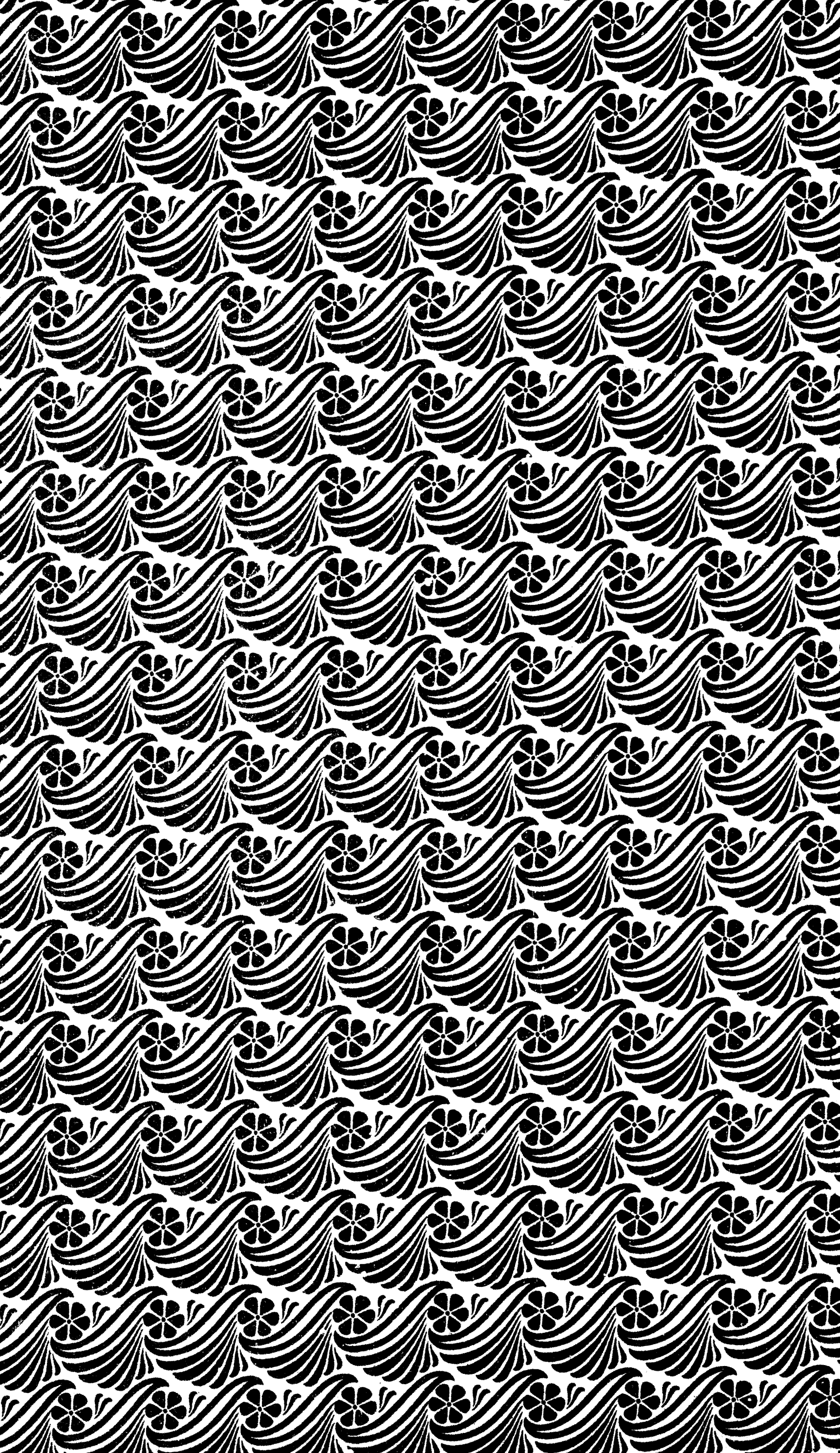
Herausgeber
Siegfried Jacobsohn



E. R. Weiß 1908

Erich Reiss Verlag
Berlin-Westend


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



AP
33
.S32
v.5
pt.1

Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Fünfter Jahrgang / Erster Band

Erich Reiß / Verlag / Berlin-Westend 1909

Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten im ersten Band des fünften Jahrgangs

*) A = Kammerspiele, AB = Akademische Bühne, B = Königliches Schauspielhaus, C = Berliner Theater, D = Deutsches Theater, E = Hebbeltheater, F = Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus, G = Neues Königliches Operntheater (Kroll), H = Neues Schauspielhaus, L = Lessingtheater, N = Neues Theater, NO = Neues Operettentheater, V = Neue Freie Volksbühne, Z = Lustspielhaus. Die Klammern ( ) bedeuten, daß die Vorstellung nur in den Räumen, nicht von dem Ensemble des Theaters gegeben worden ist.

*) O = Opernhaus, S = Schauspielhaus

*) D = Deutsches Schauspielhaus, Sch = Schillertheater, St = Stadttheater, T = Thaliatheater, V = Volksschauspielhaus.

---

*) H = Hoftheater, Ph = Vereinsaufführungen des ‚Phöbus', R = Residenztheater, S = Schauspielhaus.

**) K = Komische Oper, NO = Neues Königliches Operntheater, O = Opernhaus.

*) A = Théâtre des Arts, G = Gymnase, O = Odeon, R = Renaissance, T = Théâtre Réjane

---

*) B=Burgtheater, D=Deutsches Volkstheater, E=Gastspiel des Lessingtheaters, F=Freie Volksbühne, G=Gastspiel des Berliner Theaters, K=Kabarett Fledermaus, L=Lustspieltheater, N=Neue Wiener Bühne, O=Hofoper.

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten im ersten Band des fünften Jahrgangs

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 1
7. Januar 1909

Manfred / von Byron

Übersetzung von Josef Kainz

Erster Akt

Erste Szene

Schauplatz: Eine gothische Gallerie. Zeit: Mitternacht

Manfred (allein): Das Licht müßt' ich erneuern; doch was hilfts?
So lang brennts doch nicht, als ich wachen muß.
Mein Schlummer, wenn ich schlumm're, ist kein Schlaf,
Fortspinnen nur des nämlichen Gedankens,
Dem ich verfallen bin. In meinem Herzen
Ist Totenmeß'. Und wenn mein Aug sich schließt,
So starrts nach innen. — Und ich leb und trage
Form und Gebärde atemfroher Menschen! —
Doch Kummer soll des Weisen Lehrer sein;
Schmerz ist Erkennen; die am meisten wissen,
Betrauern auch zumeist die grimm'ge Wahrheit,
Daß der Erkenntnis Baum nicht der des Lebens.
Philosophie und Künste und die Quellen
Des Wunders, alle Weisheit dieser Welt
Hab' ich versucht und meines Willens Macht
Hat diese Dinge all sich unterworfen.
Es fruchtete mir nicht. Ich tat viel Gutes
Den Menschen, fand viel Gutes unter ihnen;
Es fruchtete mir nicht. Ich hatte Feinde
Und keiner überwand mich, mancher fiel vor mir.
Es fruchtet nichts! All Gut und Bös, das Leben,
Macht und Begier, was ich bei andern sehe,
Bei mir verrinnts, wie Regen unterm Sand
Seit jener namenlosen Stund'! Mich schreckt nichts;
Verdammt zur Unnatur des Mangels aller Furcht,

Fühl' ich der Wünsche Hoffnungsschauer nicht,
Noch banger Liebe Drang nach irgendwas.
Ans Werk denn.
Ihr geheimnisvollen Mächte!
Ihr Geister in dem schrankenlosen All,
Die ich erforscht in Finsternis und Licht!
Ihr Erdumschweifende, im Aether wohnend,
Ihr, die ihr Euch zum Sammelplatz die Zinnen
Der unerklimmbar höchsten Berge wählt,
Mit Erd' und Meeresgrüften wohl vertraut,
Ich ruf Euch auf durch jene Zauberrune,
Die mir Gewalt gibt über Euch! —
Erscheint!
(Pause)
Sie zaudern noch. — Nun denn, bei Seiner Stimme,
Der unter Euch der Erste, bei dem Zeichen,
Das Euch erzittern macht, beim höchsten Anspruch
Des, der unsterblich ist — erscheint! — Erscheint!
(Pause)
Stehts also? Geister ihr der Erd' und Luft,
Ihr sollt mir nicht entrinnen. — Bei der Macht,
Tiefer, als alles! Beim tyrann'schen Zauber,
Des Stammort ein verdammter Weltball war,
Ein brennend Wrack zertrümmerten Gestirns,
Im ew'gen Raum als eine Hölle wandernd,
Bei jenem Fluch, der meine Seel' umkrampft,
Und dem Gedanken in mir, um mich her
Zwing' ich Euch meinem Willen! Auf! Erscheint!
(Ein Stern erscheint am finstersten Ende der Galerie; er bleibt unbeweglich, und eine Stimme wird hörbar)
Erster Geist: Sterblicher, mich riß Dein Wort
Aus dem Haus in Wolken fort,
Die der Hauch der Dämmerung bildet,
Sommerabendschein umgüldet,
Der Azur und Scharlachton
Mischt für meinen Pavillon.
Sei Dein Recht auch bös umstritten,
Folgt' ich, Sternenstrahl-beritten,
Deines Anspruchs düsterm Laut.
Sei mir denn Dein Wunsch vertraut.
Zweiter Geist: Montblanc ist Monarch der Gebirge.
Sie krönten ihn silberweiß
Auf dem Felsenthron, in der Wolkentracht,
Mit dem Stirnband von ewigem Eis.

Seine Gürtelzier ist das Waldrevier,
Die Lawine in seiner Hand.
Doch vor dem Fall hält den Donnerball
Mein Wille festgebannt.
Rastloser Gletscher eis'ge Wucht
Drängt talwärts Tag um Tag,
Doch ich bins, der die starre Flucht
Befiehlt und hemmen mag.
Ich bin der Ortsgeist. Meine Macht
Beugt Berge Tälern zu
Und rüttelt durch den tiefsten Schacht. —
Was aber willst mir Du?

Dritter Geist: In der Wasser blaue Tiefe
Wo die Welle nicht braust,
Wo der Wind stets ein Fremdling
Und die Seeschlange haust;
Wo die Meerfrau ihr Grünhaar
Mit Muscheln bekrönt,
Wie der Sturm auf der Hochsee
Kam Dein Zauber gedröhnt,
Daß mein stilles Korallhaus
Der Widerhall füllt.
Sei dem Geiste des Meeres
Dein Wunsch nun enthüllt.

Vierter Geist: Wo das Erdbeben schlummert
Auf feurigen Pfühlen,
Und asphaltische Seen
Rings kochen und wühlen,
Wo die Wurzeln der Anden
So tief hinabdringen,
Wie hoch ihre Gipfel
Sich himmelwärts schwingen,
Verließ ich die Heimstatt,
Dein Zwang riß mich her,
Dein Wunsch sei mein Wollen:
Was ist Dein Begehr?

Fünfter Geist: Ich bin des Windes Reitersmann
Und steuere den Sturm.
Ich überholte den Orkan,
Gehitzt vom Feuerwurm.
Ich fauchte her über Land und Meer
Auf Fittichen der Braut.
Die Flotte, die ich segelnd traf,
Wird sinken, eh's noch graut.

Sechster Geist: Mein Wohnen ist, wo Nacht die Schatten flicht.
Was quält mich Deine Zaubermacht ans Licht?
Siebenter Geist: Den Stern, der Dein Geschick Dir spann,
Regiert' ich, eh' die Erd' begann.
Er war als Welt so frisch und hold,
Als eine je die Sonn' umrollt
In frei gebund'nem festen Lauf;
Kein Stern im Raum zog schöner auf.
Die Stunde kam, und er zerfiel,
Ein wandernd, formlos Flammenspiel,
Ein irrender Komet, ein Fluch,
Der Unhold in dem Sternenzug.
Hinrollend noch durch inn're Kraft,
Frei jeder Regel, jeder Haft,
Ein Himmels-Feuerklumpen-Ball,
Das Ungeheuer im Weltenall.
Und Du, geboren, da er schien,
Du Wurm, dem ich verachtend dien'
Durch eine Macht, die doch nicht Dein,
Die Dir verliehn, daß Du wirst mein,
Gezwungen, hier herabzusteigen,
Wo schwache Geister Dir sich neigen
Und schwatzen mit 'nem Ding gleich Dir;
Was willst Du, Staubgebor'ner, mir?
Alle sieben Geister: Luft, Erde, Meer, Gebirg, Nacht, Wind, Dein Stern
Sind Dir zu Wunsch und Willen, ird'scher Mann.
Dein Wort vernehmen ihre Geister gern,
Was willst Du von uns, Sterblicher, sag' an!
Manfred: Entfesselt sein!
Die Geister: Wovon? Von wem? Warum?
Manfred: Von dem, was in mir ist. Hier drinnen lest,
Ihr wißt es, und ich selber kanns nicht äußern.
Die Geister: Wir können nur verleih'n, was wir besitzen.
Verlange von uns Dienstschaft, Herrschaft, Macht
Auf Erden — teilweis oder ganz — das Siegel,
Das Dir die Elemente unterwirft,
Die wir beherrschen — all und jedes heische,
Dein eigen sei's!
Manfred: Vergessen! Selbstvergessen!
Könnt Ihr die Fordrung den geheimen Reichen,
Die Ihr verschwend'risch bietet, nicht entringen?
Die Geister: Es liegt in unserm Wesen, unsrer Macht nicht.
Doch Du darfst sterben.
Manfred: Find' ich es im Tode?

Die Geister: Wir sind unsterblich, kennen kein Vergessen,
Sind ewig; uns ist die Vergangenheit
Und Zukunft Gegenwart. — Hast Du nun Antwort?
Manfred: Ihr narrt mich! Durch die Macht, die Euch hieherzwang,
Seid Ihr mir eigen! Sklaven! Trotzt mir nicht!
Geist und Verstand, der Promethe'sche Funke,
Der Blitzstrahl meines Wesens ist so leuchtend,
Durchdringend, fernhintreffend, wie der Eure.
Auch staubumhüllt steht Eurem er nicht nach.
Antwort! Sonst lernt erkennen, was ich bin!
Die Geister: Die Antwort, die wir gaben, geben wir,
In eben Deinen Worten liegt sie.
Manfred: Wie?
Die Geister: Wenn, wie Du sagst, Dein Wesen unserm gleich ist,
Wars Antwort g'nug, wenn wir gesagt, das Ding,
Das Ihr den Tod nennt, ist für uns nicht da.
Manfred: Dann hab' ich Euch umsonst heraufbeschworen.
Ihr könnt nicht oder wollt nicht — fort!
Die Geister: Sag an!
Was wir besitzen, bieten wir, 's ist Dein!
Denk nach, eh' Du uns fortschickst, und gebiete:
Ein Königreich und Stärke, Verläng'rung Deiner Tage —
Manfred: Ha! Seid verflucht! Was soll ich noch mit Tagen!
Sie währen schon zu lang! Weg! Macht Euch fort!
Die Geister: Da wir doch einmal hier, laß uns Dir dienen.
Besinne Dich, wär' durchaus keine Gabe,
Die Deinem Aug' wir schätzbar machen könnten?
Manfred: Nicht eine! — Halt ein wenig, eh' wir scheiden —
Ich möcht von Angesicht Euch sehn. Ich höre
Der Stimmen süß und melancholisch Klingen
Gleich wie Musik auf Wassern, und ich sehe
Das feste Bild des großen klaren Sterns,
Nichts weiter. Zeigt Euch, einer oder alle,
In der Euch eigentümlichen Gestalt.
Die Geister: Wir haben nur die Form der Elemente,
Von denen wir der Geist und Urstoff sind.
Wähl' eine Form, wir werden drin erscheinen.
Manfred: Ich? Wählen? Es gibt nichts auf dieser Erde,
Das für mich häßlich wäre oder schön.
Der Mächtigste von Euch gestalte sich,
Wie es ihm passend dünken mag. — Hervor!
Der siebente Geist (erscheint in Gestalt eines schönen Weibes):
Sieh her!
Manfred: Oh Gott! Ists so gemeint, und Du,

Du bist kein Wahnsinn oder eitel Blendwerk?
Dann wär' ich ja noch glücklich! Laß Dich fassen.
Wir werden wieder sein — (Die Gestalt verschwindet)
Mein Herz zerspringt.
(Er fällt in Ohnmacht)

Eine Stimme (wird hörbar): Wenn der Mond im Wasser schwimmt
Und im Gras der Glühwurm glimmt,
Dämmerschein um Gräber webt,
Auf dem Sumpf das Irrlicht schwebt,
Sterne durch den Aether schießen
Und sich Eulen heulend grüßen,
Wenn die Blätter schweigend hangen,
Von des Hügels Nacht umfangen,
Sollst Du meine Nähe wittern
Und vor meinen Zeichen zittern!

Drückt der Schlaf Dein Auge zu,
Finde doch Dein Geist nicht Ruh.
Es gibt Schatten, die nicht bleichen,
Und Gedanken, die nicht weichen.
In geheimnisvoller Pein
Bist Du nimmermehr allein,
Bist von Nachtgewölk umdrängt,
Bist ins Leichentuch gezwängt
Und sollst ewig keuchend ringen
In des Zauberfluches Schlingen.

Siehst Du nicht mein heimlich Wühlen,
Soll mich doch Dein Auge fühlen
Als ein Ding, das unsichtbar,
Ewig nah Dir ist und war.
Wenn der Schreck Dich überweht,
Nackenwärts Dein Haupt Dir dreht,
Sollst Du merken, daß ich nur
Deines eigenen Schattens Spur.
Und die Marter Deiner Brust
Sei, was Du verschweigen mußt.

Einer mag'schen Stimme Spruch
Taufte Dich mit einem Fluch
Und ein Geist aus Luftmeerwogen
Hat mit Schlingen Dich umzogen.
Hörst im Winde Stimmen keuchen,
Die Dir Freud und Lust verscheuchen,
Kommt die Nacht mit düsterm Prangen,
Soll kein Schlummer Dich umfangen,

Aber wenn die Sonne lacht,
Wünsche wieder, es wär' Nacht.

Aus Deiner Heucheltränen Kraft
Braut' ich den schwersten Todessaft,
Aus Deinem Herzen rang ich zumal
Schwarzblutiger Welle schwärzesten Strahl,
Aus Deinem Lächeln zog ich die Schlangen,
Die wie im Neste sich drinn' umfangen,
Von Deinen Lippen aber stahl
Ich des verruchtesten Zaubers Qual
Und hab aus aller Gifte Brand
Deins als das tödlichste erkannt.

Durch Deines Lächelns Schlangentücke,
Durch Deiner Augen Heuchlerblicke,
Durch Deines Busens Abgrundkühle,
Durch Deiner Seele Falschheitsspiele,
Durch Deiner Kunst Vollkommenheit,
Zu heucheln edle Menschlichkeit,
Durch Deine Lust an andrer Pein,
Durch Deine Bruderschaft mit Kain
Lös ich des Donnerfluchs Gerölle.
Sei selber Deine eigene Hölle!

Und auf Dein Haupt gieß ich das Gift,
Das Deinen Willen lähmend trifft.
Weder Schlaf noch Todesruh
Falle Dir vom Schicksal zu.
Todessehnen, Todesgrauen
Sollst Du stets beisammen schauen.
Horch! Des Zaubers Macht umringt Dich,
Und die Kette leis' umschlingt Dich,
Herz und Hirn zugleich durchbohre
Dir mein Wort, und nun — verdorre!

Wege zum Drama / von Julius Bab

I

Der Weg zum ‚Drama' (oder zu dem „zweistimmig gesetzten Sprachkunstwerk") führt meines Bedünkens in drei Stationen empor: zuerst muß das Wort wirken, daß wir aus dem Alltag in die Sphäre gehobenen Fühlens aufsteigen (die sprachkünstlerische Wirkung, die auch der Lyrik vertraut ist) — hernach müssen die suggestionsstarken Wortgefüge von einer lebengefüllten Phantasie geordnet werden, daß die Illusion eines nach-

fühlbaren Lebensvorganges entsteht (wie die Sprachkunst dies auch noch im Epos vollbringt) — zu dritt aber müssen im Drama durch die innere Macht der zweistimmigen Form, des Dialogs alle Worte und alle Vorgänge sich im Rhythmus eines großen Zweiklangs ordnen, zum fühlbaren Abbild des großen Dualismus, auf dessen Entspannung und Abspannung die Welt steht. Diese dritte Qualität eignet keiner andern Form der Dichtung: sie ist die eigentlich dramatische, auf jenen andern als die höchste errichtet.

In dieser letzten Auffassung berührt sich meine Meinung mit dem Urteil jener Männer, für die sich seit einiger Zeit die Bezeichnung ‚Neu-Klassiker' bilden zu wollen scheint. Diese quasi ethische Qualität des Dramas, das Aufleuchten der Welt durch diese Reibung zweier gleich großer, gleich unausweichlich zielgerichteter Willenskräfte ist freilich für Paul Ernst und seine Freunde nicht das höchste, sondern das grundlegende und beinah das einzige Kriterium des dramatischen Kunstwerks. Und so entspringt dicht neben meiner Bejahung mein Widerspruch gegen diese klugen, ernsthaften und großzügigen Theoretiker und Dichter. „Die Wurzel erst! und dann der Zweig!" heißt der herrliche Trinkspruch des Königs Kandaules. Diese Männer aber scheinen mir in ihrem Kult der dramatischen ‚Konstruktion', in ihrer Alleinbetonung des spezifisch dualistischen Wesens des Dramas den Zweig vor der Wurzel zu ehren; und indem sie unter Nichtachtung der Gefühls- und Illusions-Erweckung durch das Wort nur die geistige Teilnahme für die Entfaltung ihrer Antithese suchen, scheinen sie mir stets in Gefahr, das Gebiet der Kunst zu verlassen. Das Drama droht unter ihren Händen ein leidenschaftlich vorgetragenes Philosophem zu werden; somit aber bliebe es ganz eine Angelegenheit dieser Wirklichkeitswelt, und bliebe, wie bedeutsam auch dort, doch ausgeschlossen vom entwirklichten Reich des Spiels, wo das Leben nicht begriffen, aber tiefer erfühlt, wo es nicht durch Erläuterung, sondern durch Traum durchsichtiger wird. Das nur im Dialektischen ruhende Drama wäre jenseits der Sprachkunst. Die bisherigen Versuche dieser Neu-Klassiker scheiterten denn auch alle daran, daß Bemühungen um dichterische Illusion von der schonungslos vordrängenden Dialektik zerstört wurden, daß die künstlerisch real gemeinten Szenen und der in ganz idealer Deutlichkeit geführte Geisterstreit keine wirksame Stileinheit ergaben. Otto Ludwigs Gebot, der tiefsten Absicht den Schein völliger Absichtslosigkeit zu einen, ward nicht befolgt und nicht verneint — es ward nur beständig verletzt.

Jetzt aber hat der Führer dieser Richtung zum ersten Mal ein Werk geschaffen, in dem Otto Ludwigs Rat mit klarer Ausdrücklichkeit mißachtet wird, in dem keine realistische Illusion mehr angestrebt wird, und das deshalb ein nahezu stilreines und (wenn meines Bedünkens auch gefährliches, so doch) höchst imposantes Produkt ist. In Paul Ernsts ‚Canossa' (Inselverlag) ist der Kampf zwischen Heinrich und Gregor mit gradezu unheimlicher Abstraktionskraft als Dialog zweier Weltauffassungen dargestellt. Gregor, der Bauernsohn, eine Knechtsnatur, die dienen und arbeiten muß, aber riesenhaft genug ist, sich Gott zum Herrn und die Gerechtigkeit auf

Erden zum Ziel zu setzen. Er dient seinem Gott, schafft für sein Ziel mit allen Mitteln, auch mit Mord und Verrat, denn er ist stark genug, in jedem Augenblick seinen Willen als göttliches Gebot zu empfinden, wenn er auch zu beengt ist, um ihn anders als dienend vorzustellen. So erschafft er die dienenden Vergewaltiger der Welt zu Gott, die ehelosen entweltlichten Priester, ein riesenhafter Gottes-Knecht, ein wahrhaft eiserner Mann. Und ihm entgegen Heinrich, im goldnen Glanz angeborenen Kaisertums, ‚befreit im eigenen Dasein glänzend', die Adelsnatur, der alles zu Glück und Genuß wird, der alles Unrecht und Ungemach nur Mittel vollerer Entfaltung sind, und aus deren freiem Sein Gott, ohne Suchen und Gebet herrlich hervorblüht. Sie messen sich: Gregor in steten Krämpfen des überspannten Willens durch Mißgeschick und Verbrechen, neues Unsal und neue Schuld vorwärts wankend, zielzu, mühselig und beladen — Heinrich aufrecht, strahlend, sündenlos frevelnd und jede feindliche Fügung überlächelnd. Und Heinrich siegt, indem er, mit unwiderlegbarer Lüge ‚bereuend', ein Büßer nach Canossa geht; da muß der Papst sein Machtmittel zerbrechen, muß den Bann lösen — muß, weil er als Priester keinem Menschen den höchsten Dienst weigern darf. Die Seele seines Werkes zu retten, muß er den Leib, die Macht opfern; die Unfreiheit, durch die er herrschte, unterjocht ihn; mit bösem Lächeln fängt ihn der Kaiserliche in der eigenen Schlinge. So wird Canossa der Triumph Heinrichs. Auch der gewaltigste der Knechte, der Knecht Gottes, kann nicht bestehen wider den wirklichen Herrscher von Gottes Gnaden. Und in allen Krämpfen seines Mitleids erschuf der gekrönte Bauernsohn nur Mord und Greuel: der geborene Kaiser kann wahrhaft gütig sein, kann auch — nun vom Schicksal rein gebrannt — beglücken.

Dieser Konflikt gelangt nun zum Ausdruck in der Weise, daß Gregor und Heinrich nichts von der charakteristischen, halb unbewußten, triebgetragenen Art genialer Menschen haben, sondern mit aller wachen Bewußtheit, allem begrifflichen Darlegungsraffinement des Denkers Paul Ernst gerüstet sind, und daß sie (die unbeirrbaren stolzen Instinktmenschen!) von ihrem innern Zustand in jedem Augenblick beredt Rechenschaft legen. Mit derselben Starrheit sind alle Nebenpersonen zum Ausdruck der ihnen inkarnierten Idee stilisiert: Bertha, die echte Kaiserin — Mathilde, die Frau als Gefährtin des Papstes — Priscus, der Priester — Cencius, der Ritter — ‚ein Bauer', alle leben sie nur durch ihr Verhältnis zur Zentralidee, alle sind sich durchsichtig wie Glas und sprechen ihre Seele restlos heraus — nicht eine Menschenseele, die etwas bedeutet, sondern eine seelische Bedeutung, die durch eine Menschenmaske markiert ist. Wir sind ganz im Reich des Typischen, des nur Bedeutsamen. An sich, als Realitäten sind diese Menschen und diese Vorgänge fast nirgends mehr vorstellbar. Die einzelnen Ereignisse werden, kaum notdürftig vorbereitet, jäh hingestellt, wo der Gang der Idee ihres Antriebs bedarf. Die Menschen stellen sich zuweilen mit der ungenierten Manier der alten

Allegorienspiele vor: sie kommen und gehen rein zweckmäßig und ohne illusionierende Motive wie Marionetten am Draht. Der Ort ist nahezu neutral: im vierten Akt, zum Beispiel, kommt auf einem Punkt des Schlachtfeldes nacheinander der verwundete Rudolf von Schwaben, ein Einsiedler, Heinrich auf der Flucht(!), und dieser führt dann nacheinander Gespräche mit seiner Geliebten, mit einem Priester, mit dem päpstlichen Gesandten und mit seinem Sohne. Es ist also Ernst gemacht mit der Beseitigung der realistischen Illusion — und sie wäre auch nicht zu halten angesichts dieser Schlußszene, wo der Kaiser lügt, indem er sagt, er lüge nie und werde, vom Bann gelöst, alsbald den Papst zu vernichten trachten, und der Papst darauf in lautem Für und Wider vor allem Volk die Möglichkeiten seiner Lage erörtert und schließlich der letzt gefundenen Einsicht gemäß den Bann löst! Eine Szene, gegen welche die hier einmal als Beispiel ideologischer Abstraktion erwähnte Hebbelsche Skizze Peter contra Alexis noch im Shakespeareschen Fleische blühend ist.

Und doch eine mächtige, ergreifende Szene! Und doch auch im ganzen ein starkes, bewegendes Werk, nicht nur ein fesselndes Philosophem, nicht nur ein stilistisches Kuriosum. Ein Dichtwerk! Denn obschon Ernst die zweite Station des dramatischen Weges wollend übersprang, er hat zum Glück an der ersten teil, er ist ein Dichter, und wenn er es verschmäht, einen wirklichen Lebensausschnitt, real-suggestive Menschen und Situationen zu erfühlen und zu erschaffen — er erlebt zum mindesten mit blutvoller Inbrunst, mit sinnlichster Kraft seine Idee und vermag so in jedem Augenblick den typischen Sprechern seines Willens eine elementare Wortgewalt zu leihen. Diese eiskalt stilisierten, scharf und steif umrissenen Formen sind durchströmt von wilder, glühender Lyrik. Im Rhythmus ganz kurzer, klarer, einfacher Sätze dahinjagend, in weitgespannten biblisch festen Bildern gedichtet, in stahlscharfen Antithesen zerspellt — so rollt Ernstens Sprache, ganz reif und eigen geworden, durch das Stück, und deshalb (nur deshalb!) erschüttert uns Gregors Willenskrampf und Heinrichs Herrlichkeit mit künstlerischen Schauern. Nicht als ob wir wirklicher Menschen Wesen nachfühlten, aber lyrische Entladungen des Dichters Ernst greifen aus dieser dialogischen Form heraus nach unsrer Seele. Dieser dialektische Konstrukteur ist zwar kein dramatischer Dichter — aber ein Dichter!

Kein dramatischer Dichter. Der Weg zum Drama führt nicht über dies Canossa der Illusion. Denn Ernstens Werk ist immer noch nicht ganz konsequent, ganz stilrein — kann es nicht sein, um seines historischen Stoffes willen. (Ich ziele damit natürlich nicht auf seine Verstöße gegen den geschichtlichen Sachverhalt; daß er Rudolf von Schwaben vor Canossa sterben und Gregor unmittelbar von Canossa ins Exil ziehen läßt, erachte ich ebensowenig als ‚Fehler', wie ich es als ästhetisches Verdienst empfinde, daß Ernstens Auffassung von Kanossa als einem politischen Triumph Heinrichs wahrscheinlich die historisch richtige ist.) Die historischen Namen und Tatsachen aber verleiten uns immer wieder, unsern Sinn auf psycho-

logische Realität einzustellen, so daß für Ernstens Typik stets ein neuer Widerstand zu überwinden ist; die Historie zwingt ferner der Handlung noch mancherlei Details auf, die ins Gewebe der Idee schlecht hineinpassen und doch für den letzten Schein eines äußern Vorgangs nicht entbehrlich sind. Und schließlich und vor allem: unsre geschichtliche Phantasie wehrt sich dagegen, ihre farbig mannigfaltigen Bilder von dieser Zeit gegen Ernsts kaltlinige Kartons einzutauschen. Als Hintergrund für seine geisterfahlen Gestalten kann Ernst kein farbiges Milieu gebrauchen; jede vergangene Zeit und vollends die gegenwärtige aber wehrt sich gegen diese völlige Entfärbung. Ernst könnte die völlige Stileinheit also nur durch eine phantastische Zeit, eine irreale Welt erreichen, eine Welt, die nicht unsre Menschenwelt ist, wo statt leiblicher Wesen seine bewußt gewordenen Willenskräfte agieren. In solcher phantastisch-allegorischen Welt könnte Ernsts lyrische Kraft wohl eine ganz stilreine und packende Dichtung schaffen — im Stile von Shelleys ‚Entfesseltem Prometheus‘ etwa, wenn auch mit stärkerer Bewegung der Gegensätze.

Aber wären wir mit diesem lyrisch gehobenen Gedankenausdruck, mit diesem bedeutungsvollen Maskenspiel nicht ganz außerhalb dessen, was wir irgendwie noch als Drama empfinden? Ist uns nicht der Kern dramatischen Erlebens: ein Lebensausschnitt, so groß gesehen und angefaßt, so klar im Zweiklang geworden, daß er als Symbol der Lebensmächte wirkt? Und führt nicht Ernstens Weg klar und scharf zu jenem völlig andern, das wir eine Allegorie nennen — einen Gedankenausdruck, der sich vom Leben allerlei Sprachzeichen willkürlich zusammenborgt. Und ist dies nicht im tiefsten Sinne reaktionär? rückwerfend auf lang verlassene halbkünstlerische Embryonalzustände des modernen Dramas? Die starke Dichtung ‚Canossa‘ weist diesen Weg. Es sollte für einen künstlerisch interessierten Theaterleiter eine lockende Aufgabe sein, einmal in holzschnitthaft steifer Szene und rein rhetorischer Schauspielkunst die kalte Leidenschaft dieses fremdartigen Werkes zu entfesseln und zu prüfen, wie weit solche Halballegorie heut von den Brettern zu wirken vermag.

Dies sollte geschehen — denn obschon uns hier, wie billig, das dramaturgische Problem vor allem beschäftigte, der Leser wird aus meiner Beschreibung herausgehört haben, daß dies Werk nicht nur theatralisch Merkwürdiges und dichterisch Starkes, sondern eben deshalb auch menschlich Großes enthält, daß eine Persönlichkeit aus diesem Geisterkampf spricht, die das besitzt, was heute das allerseltenste ist: geistige Leidenschaft, reine Kraft zu Zorn und Liebe in Dingen der Weltansicht, religiöse Kraft. Deshalb schon sollte diesem besondern Werk die Resonanz der Bühne zuteil werden. Ich bin gewiß, daß dies ‚Canossa‘ vom Weg zum Drama abführt. Aber dieser Dichter schreitet so aufrecht, sicher und stark dahin, daß auch die, die ihn auf Irrwegen glauben, ihn nur mit ehrfurchtsvoll gezogenem Hut vorüberlassen dürfen.

(Fortsetzung folgt)

Der Graf von Gleichen

Der Titel paßt nicht, wie so manches in dem Schauspiel von Wilhelm Schmidtbonn schief sitzt. Es müßte, nach der Gräfin von Gleichen, ‚Notburg‘ heißen. Ihr gehört der Hauptanteil des Hörers wie des Dichters, der sich das nur entschlossener hätte eingestehen sollen. Dann wäre vielleicht fortgefallen, was hier ein dramatisches Hindernis ist, weil es keinen andern Existenzgrund hat, als daß die alte Mär vom Grafen von Gleichen es als Motiv oder Arabeske mit sich führt. Den Tatbestand dieser Mär vom Mann mit den zwei Frauen hat am knappsten der Dichter der ‚Stella‘ ausgesprochen, wenn er Cäcilien ihre Schilderung mit den Worten beenden läßt: „Und ihr Glück und ihre Liebe faßte selig eine Wohnung, ein Bett und ein Grab.“ So friedlich sind derlei Dreieckigkeiten in einer primitiven Vergangenheit ausgegangen, werden sie allenfalls wieder in einer hochentwickelten Zukunft ausgehen. Die Gegenwart ist diesem Ideal zu selten reif. Schmidtbonn mummt in mittelalterliche Gewänder drei Menschenkinder, zwischen denen eine Tragödie erst dadurch möglich wird, daß ihre Seelen drei verschiedenen Zeitaltern zugeteilt werden. Die junge Türkin lebt in ihrer naiven Hingegebenheit vor der Entdeckung der Persönlichkeit und kennt darum auch den Begriff der Eifersucht noch nicht. Die reife deutsche Frau, mit einer unvergleichlich reichern Denk- und Ausdrucksweise, ist ganz ihr Gegenstück, ist eine Tochter unsrer individuellern Tage. Ueber sie hinaus träumt sich ihr Eheherr als einen Bürger derer, welche kommen werden. Dieser Mann und die Kleinheit seiner Sehnsucht ist der wunde Punkt der Dichtung. Was will er denn? Er hängt sein Herz, das einmal für eine Idee geblutet hat und nach zwölfjähriger Gefangenschaft vor Tatendurst bersten könnte, an die Einführung der Bigamie in sein christliches Haus. Er braucht das blonde und das schwarze Haar, die dunkle und die lichte Stimme, die Kinderschultern und die breiten Hüften, die treue Zeugin seiner Jugend und die Verjüngung seines Mannesalters. Nur daß wir uns den Inhalt eines Mannesalters vielfältiger zu denken lieben. Das Lied, das in ihm singt, müßte schon eine vollere Skala haben, um uns tiefer zu berühren. Das Gezupf auf der einen Saite der Geschlechtlichkeit gibt einen gar zu dünnen Klang. Schmidtbonn hat das offenbar selbst bemerkt und hat eine Art orchestraler Tonuntermalung zu schaffen versucht. Sie macht die Musik des Grafen nicht bedeutsamer, aber prätentiöser. Kein geringerer nämlich als der Tod dröhnt allenthalben mit einem unorganischen Leitmotiv hinein, das ungefähr die Bestimmung des Bizetschen Schicksalsmotivs hat, ohne irgendwo seine

Schönheit zu erreichen. Es will wohl besagen, daß über dem Grafen ein Verhängnis schwebt, das ihn vorwärts stößt, eine unbekannte Macht, die er zum Schluß trotzigen Hauptes anklagt. Das ist zu billig und der gerade Rückzug in eine überwundene Dramatik. In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne. Wo der Zwang im Blut eines Menschen bedrohlich überzeugend hätte werden müssen, hat Schmidtbonn sich mit einer Allegorie geholfen.

An Rotburg wird er wieder zum Dichter. Der Calvarienweg der Gräfin von Gleichen ist das eigentliche Drama. Es ist nicht tragisch, oder doch wenigstens nicht in diesem Schauspiel, einen Mann mit einer einzigen Frau sich begnügen müssen zu sehen, noch dazu mit einer Frau, die er keineswegs verabscheut, sondern liebt. Aber es ist tragisch für eine Frau, den einzigen Mann, den sie je geliebt hat, zu dem sie von Anbeginn gehört, auch nur zur Hälfte, auch nur zu einem Teil seiner allerphysischsten Männlichkeit zu verlieren. Mephisto hat es leicht, über der Frauen Weh und Ach zu spotten, das so tausendfach aus einem Punkte zu kurieren ist. Schmidtbonn zeigt die Kehrseite, zeigt ehrlich die Nöte des unkurierten Wehs und Achs. Die tapfere Rotburg fürchtet sich nicht, das dichte Netz sentimentaler Selbstbeschwindlungen und vorgetäuschter seelischer Kompliziertheiten, das von dem einfach sexuell abwechslungssüchtigen Grafen um sie gesponnen wird, zu zerreißen mit dem einen elementaren Aufschrei: „Mein Schoß verlangt nach Dir!“ In aller Brutalität ist dieses Bekenntnis dichterisch rein, weil sich in ihm eine Naturgewalt entlädt. Die Bestimmung einer Frau wird mit Füßen getreten und bäumt sich mit ihrer letzten Kraft dagegen auf. Aber jener Aufschrei müßte von seiner Wucht einbüßen, wenn Schmidtbonn nicht für alle Phasen des voraufgehenden Kampfes den entscheidenden dramatischen Einfall hätte, wenn er nicht für alle Nuancen den bezeichnenden Ton träfe. Von der Szene an, wo Rotburg durch das Liebesglück ihrer Magd an ihren eigenen Liebeshunger schmerzlichst gemahnt wird, bis zu der Szene, wo sie die verhaßte Nebenbuhlerin noch im Tode ihre beneidete Macht üben sieht, ist der psychologisch-physiologische Ablauf dieses Frauenschicksals ohne Lücke. Wars da nötig, es durch die Ansprüche, die die Uebernahme der alten Mär unvermeidlich an die Oekonomie des Dramas stellt, beeinträchtigen zu lassen? Ist es nicht genug, daß Medea und Sappho ihren modernen Gehalt mühsam gegen die Starrheit antiker oder antiquierter Fabeln durchzusetzen haben? Schmidtbonn ist ein schöpferischer Sprachkünstler, wie wenige seiner Zeitgenossen. Die Rauheit und Schwere mittelhochdeutschen Rittertums klingt aus seinem Munde ebenso unverbraucht, wie die Weichheit und Beschwingtheit zärtlichster Minnepoesie. Warum gießt er diesen kostbaren Wein in abgenutzte Schläuche?

Was immer aber auch sonst noch Schmidtbonns Schauspiel anzuhängen sein mag: das Theater, das es gespielt hat, verdient jeden Dank. Es ist wunderschön, daß wir durch den Erfolg der ‚Revolution im Krähwinkel' nicht darum gebracht werden, Reinhardts Geschmack und Initiative sich betätigen zu sehen. Was nach wie vor fehlt, ist ein Dramaturg, der die Autoren mit dem gleichen Ergebnis zu hypnotisieren verstünde, wie der Direktor die Schauspieler. Es hätte Schmidtbonn abgerungen werden müssen, das Vorspiel preiszugeben, dessen Inhalt im ersten Akt weit eindrucksvoller erzählt wird. Wenn damit die Allegorie des Todes ganz gefallen wäre, so hätte das nur seine Vorteile gehabt. Da aber das Vorspiel einmal aufgeführt wurde, hätte sich die Regie wenigstens eine huschende Spukhaftigkeit, nicht die gemeine Deutlichkeit der Dinge zum Ziel setzen sollen. Schauspielerisch kann einem Stück wenig geschehen, das von Wegener und der Durieux getragen wird. Man erkennt, voll Dankbarkeit, bei den meisten Mitgliedern der Reinhardtschen Bühnen von Mal zu Mal Fortschritte. Die Entwicklung dieser beiden ist besonders erfreulich, weil ihre Rapidität im geraden Verhältnis zu der Schwierigkeit der Aufgaben steht. Sie sind überdies prachtvoll aufeinander gestimmt. Wenn sie sich die Profile zukehren, glaubt man Geschwister vor sich zu haben. Ihre Intelligenz gibt die beste gegenseitige Resonanz ab. Diese Intelligenz hat vorläufig keinem von beiden die Ursprünglichkeit geschwächt. Sein Furor ist ungebrochen, aber nicht sein einziges Mittel, dem Grafen Gleichen den Charakter unverfälschtester Deutschheit aufzuprägen. Sie wirkt wie eine verweiblichte Eysoldt oder wie eine vergeistigte Sorma, was sicherlich eine der zukunftsreichsten Mischungen für eine Schauspielerin ist. Von ihrer Gräfin Gleichen bis zu einer Lady Macbeth voll tragischer Größe ist nur ein Schritt. An dieser Jahreswende, wie schon an mancher frühern, sind Reinhardts Schauspieler, sind Reinhardts Autoren, kurzum: sind Reinhardts Bühnen die Hoffnung der deutschen Theaterkunst.

Vierzeiler / von Wilhelm von Scholz

Der Schaffende

Seinen Weg geht jeder Tag.
Jeden mußt du neu beginnen.
Immer läßt die Nacht zerrinnen,
was geschaffen vor dir lag. —

Der Erringende

Was du dir ganz errungen hast,
drängt aus der Hand als schwere Erdenlast.
Wie wir die Seele tief und reiner fassen,
will sich der Leib von uns nicht halten lassen. —

Charakterzeichnung bei Shakespeare / von August Strindberg

Wieviele Lichtbilder müssen für den Kinematographen aufgenommen werden, um eine einzige Bewegung zustande zu bringen, und doch zittert das Bild noch. In jeder Vibration fehlt ein Zwischenglied. Wenn hundert Momentbilder nötig sind, um eine Armbewegung zustande zu bringen, wie viele Tausende müssen dann nicht nötig sein, um eine Seelenbewegung zu schildern! Die Menschenschilderung des Dichters besteht daher nur aus lauter Verkürzungen, die alle unvollkommen und halbfalsch sind.

Eine richtige Charakterschilderung ist darum schwer, beinahe unmöglich; und versucht man sie ganz wahr zu machen, würde niemand an sie glauben. Man kann nur andeuten.

Ophelia, zum Beispiel, scheint mir ein unbewußter Versuch zu sein, im Auszug einen Charakter mit allen diesen Nuancen zu geben, die das Volk Inkonsequenzen nennt und derentwegen die Schauspielerinnen aller Länder die Rolle fürchten.

Ophelia ist die Liebliche, daran ist nichts zu ändern, aber sie ist es nicht den ganzen Tag.

In der ersten Szene mit dem Bruder Laertes verteidigt sie, nicht untergeben, ein freies Benehmen (Hamlet gegenüber), aber sie ist ebenso lieblich, obwohl sie das Wort Wollüstling benutzt.

In ihrer zweiten Szene mit Polonius empfängt sie ergeben die Warnungen des Vaters. Das ist nicht inkonsequent; das ist eine neue Seite; sie ist erschreckt worden, und gegen den Vater muß sie ja ein andres Benehmen beobachten als gegen den Bruder.

Hamlets etwas zynische Liebeserklärung nimmt sie mit dem gleichen unschuldigen Nichtverstehen hin, mit dem Julia von den rohen Worten der Amme unberührt bleibt:

. . . weh mir, wehe,
daß ich sah, was ich sah, und sehe, was ich sehe.

Hamlet: Denkt Ihr, ich hätte erbauliche Dinge im Sinn?
Ophelia: Ich denke nichts, mein Prinz!

Das ist recht geantwortet! Sie denkt nicht über ein Gefühl nach, das nicht zu analysieren ist, und sie weist Hamlets zynische Art, seine Liebe fortzuskeptizieren, ab.

Ophelia: Ihr seid schlimm; ich will das Stück anhören.

Damit beugt sie weitern Anfällen vor. Als der Prolog gesprochen ist, sagt sie nur:

Der ist kurz!
Hamlet: Wie Frauenliebe.

Darauf kann Ophelia nicht antworten, denn sie weiß, daß sie an ihrer Liebe sterben wird.

Als aber Hamlet das Schauspiel interfoliiert, wird Ophelia ironisch:

Ihr übernehmt das Amt des Chorus, mein Prinz.

Die Liebliche wird spitz! Warum nicht, für einen Augenblick!

Hamlet: Ihr würdet zu stöhnen haben,
ehe Ihr meine Spitze abstumpftet.

Ophelia: Immer noch besser und schlimmer!

Hier scheint Ophelia zynisch zu sein, da sie auf diese Roheit Hamlets überhaupt antwortet. Ich glaube jedoch, sie antwortet etwas Sinnloses, nur um den Faden abzuschneiden; denn ich finde keinen Sinn in ihrer Antwort und will mir keinen konstruieren.

Dann kommt Ophelias sogenannter Wahnsinn; da singt sie Lieder von Art und mit Worten, die der Lieblichen so fremd sind! Was bedeutet das? Sie lagen wohl auf dem Grunde, wohl tief verborgen, unterdrückt; und als das kleine Herz brach, stürzten sie hervor mit dem Blut. Warum nicht? Das ist ein neues Gesicht.

Hamlet hat mit seiner Roheit ihre Liebe getötet, und sein böser Geist, den er ihr eingeflößt hat, spricht nun durch ihren lieblichen Mund.

Das ist eine furchtbare Anklage gegen den Mann Hamlet, aber sie ist kaum zurückzunehmen.

Hören wir nun, wie schön die unschuldige Bruderliebe spricht, und wie schön Laertes seine schöne Schwester gesehen hat:

O, Maienrose! Süßes Kind! Ophelia!
Geliebte Schwester! . . .
Natur ist fein im Lieben; wo sie fein ist,
da sendet sie ein kostbar Pfand von sich
dem, was sie liebet, nach.

Diese letzten Zeilen möchte ich so deuten: als Ophelia ihr Bestes hinausfliegen läßt, um den Geliebten zu suchen, hat ihr Geist den Körper verlassen und findet nicht wieder heim. Darum ist es nur das schwache, ziemlich unreine Gefäß, das Laute gibt ohne Gedanken.

Wer einmal in Ekstase gewesen ist, weiß, was das für ein Gefühl ist: als wolle das Herz aus dem Leib fliegen, als wolle man den Geist aufgeben; es muß an einen schönen Tod erinnern.

Nun kommt Hamlets Art, Ophelia zu charakterisieren, die er durch seine Skepsis ermordet hat. In den ersten Akten ist er ja nur höhnisch gegen sie. Er dichtet ihr allerdings nicht seine häßlichen Gedanken an, aber er holt aus ihrer feinen Materie das Niedrige, das darin liegt; und seine Art, sie zu sehen, ist nicht die des Wahnsinns, denn er spielt ja nur den Wahnsinnigen, sondern sein Gesicht ist verkehrt; er hat vielleicht selber Seelenmord begangen, indem er Wahnsinn heuchelte.

Dann aber stirbt sie, und am Grabe gibt Hamlet seine Liebeserklärung:

Ich liebt' Ophelien; vierzigtausend Brüder
mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten
nicht meine Summ' erreicht.

Soll man glauben, daß Hamlet sie geliebt hat, während er sie wie eine Dirne behandelte und ihr die schändlichsten Dinge gesagt und von ihr erzählt hat? Darauf antworte ich unbedingt: Ja, er liebte sie trotz allem!

Es gibt keine Inkonsequenz, es gibt nur verschiedene Arten zu sehen; Niveauveränderungen für den Gesichtspunkt, welche der Landmesser sucht, um ein richtiges, ganzes Bild vom Gelände aufzunehmen.

Einfache Gemüter sprechen immer von Widersprüchen und Inkonsequenzen, aber alles Lebendige ist aus Elementen zusammengesetzt, die nicht gleichartig sind, sondern entgegengesetzt sein müssen, um zusammen halten zu können, wie die Kräfte, welche die Gegensätze anziehen.

So ist Hamlet selbst nur aus scheinbaren Widersprüchen zusammengesetzt, böse und gut, hassend und liebend, zynisch und schwärmerisch, stark und schwach; mit einem Wort: ein Mensch, in jedem Augenblick anders, wie der Mensch ja ist.

Ebenso verhält es sich mit Polonius, dessen Schicksal wahrhaftig zu hart ist: ermordet zu werden, ohne daß sein Mord gesühnt wird. Er ist ja ein guter Vater, untadelig gegen seine Kinder, treu gegen seinen König; besorgt um seine Tochter, die er natürlich gern mit Hamlet vermählt sehen würde, so lange dieser klug ist. Daß dem Vater vor einem tollen Menschen bange wird, ist ja klar, und das Schlimmste, das er sich erlaubt, ist, daß er hinter einer Tapete für seinen Herrn lauscht, um gefährliche Geheimnisse aufzuschnappen: steht doch Hamlet aus guten Gründen im Verdacht, das Volk aufzuwiegeln. Warum aber wird Polonius immer von einem Komiker gespielt? Da ist seine kleine Narrheit als Hofmann. Aber diese Eigenschaft kann sich leicht in eine gesellige Tugend verwandeln, die Leutseligkeit heißt und in diesen Kreisen sehr geschätzt ist. Und diese kleine Berufskrankheit sitzt ebenso lose auf dem Hofmann wie das Gold auf dem Rock. Daß Polonius in gleichgültigen Dingen nachgiebig ist, zum Beispiel, wie die Wolken aussehen, ist kein Charakterzug, ist nur eine Art zu sein. Man vergleiche damit den schönen Abschied, den er im ersten Akt von seinem Sohn Laertes nimmt. Der verdient auch deshalb Aufmerksamkeit, weil er aus Hovamol (Edda) genommen zu sein scheint, aber mit alttestamentlichen Segensformeln durchsetzt ist.

Der Wind sitzt in dem Nacken eures Segels,
und man verlangt euch. Hier, mein Segen mit dir —
und diese Regeln präg' in dein Gedächtnis.
Gib dem Gedanken, den du hegst, nicht Zunge,
noch einem ungebührlichen die Tat.
Leutselig sei, doch keineswegs gemein.
Den Freund, der dein und dessen Wahl erprobt,
mit eh'rnen Haken klammr' ihn an dein Herz.
Doch härte deine Hand nicht durch Begrüßung
von jedem neugeheckten Bruder . . .
Dein Ohr leih jedem, wen'gen deine Stimme:
Nimm Rat von allen, aber spar dein Urteil . . .

Dies über alles: sei dir selber treu.
Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen.

Wenn ich diese männlich schöne Rede lese, so frage ich mich, ob Polonius nicht mit Hamlet spielt, da er ihm in allem nachgibt: ob der Alte sich nicht närrisch stellt, denn er ist sehr schlau und weltklug, als er Rinaldo eine Menge recht unschuldiger Vorschriften gibt, damit er auf Laertes in Paris ein Auge hat. Polonius ist „leutselig, doch keineswegs gemein". Scheint selber „seinem Gedanken keine Zunge zu geben". Und ein Mann, der zu seinem Sohn sagt: „sei dir selber treu", der ist kein Narr, wenn er auch närrisch sein oder sich närrisch stellen kann!

Und ist denn der König selber so kohlschwarz? Das kann er nicht sein, da er die Liebe eines Weibes gewonnen hat. Ein Mörder ist er, aber nach den Begriffen der alten Zeiten, das heißt: wie fast alle Leute! Selbst Hamlet mordet (Polonius) unbeanstandet und ist roh genug, die Leiche selbst herauszuschleppen.

Mit einem Wort und alles in allem: Shakespeare schildert Menschen von allen Seiten; ebenso inkonsequent, sich widersprechend, zerrissen, sich zerreißend, unbegreiflich eigentlich, wie die Menschenkinder sind. Aber das tut er nicht immer und nicht vollständig, denn das kann man nicht!

Aus der schwedischen Handschrift übersetzt von Emil Schering

Deutsche Schauspieler / von Hermann Bahr

Mein erstes Gefühl, bei dem Buch von Bab und Handl — Deutsche Schauspieler, Porträts aus Berlin und Wien (bei Oesterheld & Co. in Berlin) — war: Schadenfreude. Man ist so vergnügt, wenn es andern auch nicht besser geht. Immer kommt die Jugend hinter einem her: Marsch, weg, jetzt sind wir da, jetzt wirst du sehen! Und man sieht wirklich. Man sieht, daß auch sie wieder dasselbe will, bis auch sie wieder irre wird. Und schon steht dann auch hinter ihr wieder eine Jugend bereit und schüttelt sich. Das tröstet einen doch sehr.

Ernsthaft! Es ist wunderschön, wie man hier auf jeder Seite die Gier der beiden Autoren spürt, ins Wesen des Schauspielers und seiner Kunst zu greifen, und wie man sie bald, erst erstaunt, oft ergrimmt, an sich verzagen und noch aus diesem Verzagen wieder neue Kraft nehmen sieht. Sie kennen die Beglückungen, Verzückungen, Entrückungen durch die Kunst des Schauspielers. Zu diesen gehört aber, daß man sie sich durchaus aufbewahren will. Eigentlich ists in der Kunst noch am gescheitesten, einfach nachher zu sagen, wie die Monarchen tun (die wohlerzogenen): Es war sehr schön, es hat mich sehr gefreut! Dies war eigentlich meine Methode, als ich begann, öffentlich von Schauspielern zu sprechen. Nur daß ich, mit der deutschen Sprache besser bekannt, als es Monarchen zukommt,

mich nun für verpflichtet hielt, meine Lust und meinen Dank umständlicher zu sagen, wohl auch in dem Wahn, es sei möglich, die Worte so zu wählen, daß ihr Klang und ihr Glanz dem Leser denselben Rausch gibt, den mir der Schauspieler gegeben hat. Manche fanden aber, es interessiere sie gar nicht, die Räusche des Herrn Bahr kennen zu lernen. Ich konnte das begreifen und war nur neugierig, wie man es denn anstellen könnte, statt die Wirkungen der Schauspieler zu schildern, womit ich mir ausgeholfen hatte, nun vielmehr sie selbst darzustellen und also, sozusagen, hinter ihre Wirkungen zu kommen, bis auf die Ursachen. Meine lyrische Kritik, die gewissermaßen ein seliges stilles Wiederkäuen meiner Eindrücke war, wurde von einer photographierenden Kritik abgelöst, die lauert, den Schauspieler in seinen höchsten Momenten aufzunehmen. Wenn etwa Brehm den Löwen schildert, so besteht seine höchste Kunst darin, mir das Gefühl mitzuteilen, das das Nahen des Löwen verbreitet. Jetzt aber gibt es dieses wunderbare Buch von Schillings: ‚Mit Blitzlicht und Büchse‘, da sind die wilden Tiere selbst und stehen vor mir da, photographisch erhascht. Das möchte Bab. Er lauert den Schauspielern mit dem Kodak auf. Sehr schön. Wenn er nur an der Sprache wirklich einen Kodak für den Funken hat, der aus dem Schauspieler ins Publikum springt. Denn darum handelt es sich doch. Er hat in der Tat eine ganz ungemeine Kraft, das Aeußere von Schauspielern zu schildern und Worte zu finden, die den Blick eines Auges, die Furchen an einer Stirne, den Klang einer Stimme wiedergeben. Ich, der die Schauspieler kennt, von denen er spricht, werde so daran erinnert, wie dieses Auge zürnt, diese Stirne droht, diese Stimme klagt, und der Schauspieler steht wieder vor mir, und aus meiner Erinnerung springt dann auch jener Funke wieder in mich. Ganz wie wenn ich einem dramatischen Jüngling begegne, der sich wie der junge Kainz frisiert: gleich muß ich an den Kainz von damals denken und ‚durch Assoziation‘ ist auch sein Funke da. Wenn ich aber den jungen Kainz nicht selbst gekannt hätte, wäre die Frisur des dramatischen Jünglings fähig, mir den Funken des Kainz zu geben? Ich möchte gern wissen, ob irgend jemand, der Rittner nie gesehen hat, nach der ausgezeichneten Beschreibung, die Bab von Rittner gibt, seine Wirkung ahnt. Ich glaube nicht, daß Bab das glaubt. Und diesen eigenen Unglauben ihm überall anzuhören, macht mein eigentliches Vergnügen an seinen Schilderungen aus. Immer fühlt man, daß er noch nicht genug hat, immer holt er wieder aus und setzt wieder ein, es ist das schönste Schauspiel einer sich unwillig immer noch steigernden Energie. Und sie wird ja nicht vergeudet sein. Ich weiß nicht, ob die Kunst des Schauspielers dadurch etwas gewinnt. Aber die Kunst der Schilderung wird gewonnen haben. Was schließlich vielleicht wichtiger ist, für uns schreibende Menschen wenigstens.

Handl versucht es noch anders. Wenn ich über einen Schauspieler schrieb, erfuhr man das Gefühl, das mir dieser Schauspieler gab. Bab denkt: Ich will aber lieber den Schauspieler selbst zeigen. Und er mißt

ihn ab und nimmt ihn auf und gibt einen Paß, einen Steckbrief. Was uns aber in der Kunst des Schauspielers bewegt, ist nicht sein Aeußeres und nicht sein Inneres, sondern daß, wenn er erscheint, zwischen ihm und uns etwas Geheimnisvolles entsteht, eben der Funke, der plötzlich aufspringt. Wie soll man den nun einen spüren lassen, der nicht selbst dabei war? Handl versucht es, indem er zeigt, in welcher Rasse von Menschen gerade dieser Schauspieler seine Funken schlägt. Unter guten Bekannten genügt es, wenn ich etwa sage: Das ist ein Schauspieler, über den sich der Burckhard freuen würde; oder: Das ist ein Sänger, der den Mahler aus dem Theater singen würde! So verfährt Handl eigentlich im großen. Wenn er einen Schauspieler beschreibt, was er ganz prachtvoll kann, fühlt man doch immer, daß es ihm gar nicht so wichtig ist; er weiß insgeheim, daß alle Beschreibung doch zuletzt ein eitles Spiel mit Worten bleibt. Wichtiger ist ihm, zu zeigen, auf welche geistige Rasse dieser Schauspieler wirkt. Und so wird ihm der einzelne Schauspieler stets zum besondern Exemplar einer allgemeinen geistigen Gattung, womit er für mein Gefühl ganz dicht an das letzte Geheimnis der Schauspielkunst kommt, denn jeder sucht im Schauspieler immer nur sich selbst, mit einer Kraft ausgedrückt, die er selbst nicht hat, und immer nur, wenn einer im Schauspieler sich selbst berührt, springt der Funke.

In meinem Roman ‚Die Rahl' kommt ein Maler vor, der eine Schauspielerin malen soll. Und er setzt sich hin und malt alles an ihr ab. Und dann wird er wütend. Denn das ist doch nicht sie! Das ist genau die Frau Gräfin, die hier vor ihm sitzt, aber was geht ihn die Frau Gräfin an? Er will doch die Rahl malen! Die Rahl! Alles das, was man spürt, wenn die Rahl auf die Bühne kommt! Und darum sagt er zuletzt: „Trottelhaft ist mein Bild. Ich hätte einen See machen müssen, mit schwarzen Tannen am Ufer, die sich spiegeln. Das wäre Ihr Porträt!" Und das wäre vielleicht eine Kritik, denke ich zuweilen. Aber es wäre auch keine. Denn es setzt voraus, daß der See mit schwarzen Tannen am Ufer, die sich spiegeln, für alle Menschen denselben geistigen Wert hätte. Und das trifft nicht zu. Dann aber kommt in meinem Roman noch jemand vor, der auch dieser Schauspielerin sagen möchte, wie stark sie auf ihn wirkt, und es geht nicht. Da erzählt er ihr, was er einmal irgendwo gelesen hat. In San Onofrio zu Rom ist Tassos Grab, mit einer Inschrift an der Wand, in der es heißt, daß der Doktor Bernardini dem teuern Gedächtnis des Torquato Tasso das folgende Gedicht weiht: O Du! Offenbar hat also der brave Doktor Bernardini den Tasso durch ein Gedicht ehren wollen, das allen Ruhm des Dichters enthalten sollte. Da wird er lange nachgedacht haben, fand aber schließlich nichts als diese beiden Worte, in die er seine ganze Seele preßt: O Du! Hat der Mann nicht recht? Ist das nicht wirklich vielleicht die einzige wahre Kritik? Ist nicht vielleicht jedes Wort schon wieder falsch, das wir über einen großen Künstler mehr sagen, als in dankbarer Seligkeit: O Du!

Metropoltheater / von Willi Handl

Große Institutionen haben nun einmal das Recht, respektiert zu werden. Die Tatsache besteht, daß mehr als hundert Mal unter frenetischem Jubel diese Revue ihre Massenhaftigkeit an Späßen und Geschmetter, an Farben, Lämpchen und Lichterchen, an Waden und Unterröcken, an leichtem Sinn und schwerem Unsinn von der Bühne des großen, prunkenden, widerhallenden Hauses her entfalten konnte. Und diesem Hunderter wird wohl — das ist jetzt Tradition geworden — der nächste, vielleicht noch der übernächste im ununterbrochenen Weiterrollen des Erfolges nachkommen. Hätte es da einen Sinn, sich abseits von dem großen Lärm in Einsamkeit zu erbosen und justament literarisch zu sein? Berlin hat diese Institution geschaffen und in sein städtisches Leben organisch eingefügt. Gewiß, dieser scheckigen Spielerei für erwachsene Kinder, die noch nicht schlafen gehen wollen, ist kaum von irgend einem Gebiete her beizukommen, auf dem bis jetzt das Wort Kunst erhört worden ist. Aber gerade darin, daß das große, schwere, eiserne Berlin in dieser Art von Theater bisher sein mondänstes öffentliches Vergnügen gefunden zu haben glaubt, liegen vielleicht psychologische Aufschlüsse von einigem Wert.

Masse ist das Geheimnis dieser Wirkung. Die Farben und die Töne, die Menschen und die Worte, die Verwandlungen und die Erscheinungen, die theatralischen und die weiblichen Akte — alles massenhaft, massenhaft, massenhaft! Diese ungeheure Entfaltung an rhythmisch geordnetem und raffiniert beleuchtetem Wirrwarr kann sich nur an die vereinte Empfänglichkeit von Tausenden wenden. Auf die Widerstandskraft einer Riesenstadt ist dieser Ansturm berechnet. Darin muß, sowie man nur einmal die künstlerischen Maßstäbe beiseite tut, immerhin etwas Großartiges gefunden werden. Es wäre nicht viel, die Menge zu verblüffen; sie dauernd festzuhalten, kann immer etwas bedeuten. Wie das nun geschieht, mit lauten Verlockungen und halben Erfüllungen, mit Späßen, die leise kitzeln, und mit Stacheln, die heftig spornen, mit verstohlenem Gestreichel und vordringlichem Geschrei, das gibt denn doch einen Eindruck von Bedeutsamkeit.

Bei ihrer Lust am Schauen wird die Menge am ersten und am unmittelbarsten gepackt. Noch bevor sie zum Hören gebracht wird, müssen ihre unruhigen, neugierigen, leichtgläubigen Augen irgendwo festgehalten sein. Darum macht eine solche Revue zunächst Miene, einen ungeheuern Glanz um sich her zu verbreiten. Im großen Schritt eines Siebenmeilenstiefels, plump, aber ungeniert, stampft sie direkt in irgend eine mythische Unsterblichkeit hinein. Ist es nicht der Teufel, so ist es ein Gott, und ist es kein Gott, so ist es eine Göttin; irgendetwas Außerweltliches nimmt immer das erste Wort. Hier sind weite Räume, phantastische Dekorationen, hier ist verklärendes Licht, höhere Farbigkeit und das natürliche Recht auf

Trikots ein für allemal vorausbedungen. Hier ist auch ein höherer Standpunkt gegeben, von dem sozusagen eine ganze Welt in ihrer heitersten Mannigfaltigkeit überblickt werden kann. Die Ueberirdischen finden in ihrer grenzenlosen Gelangweiltheit — denn was hätten sie zu tun, wenn keine Revuen geschrieben würden? — irgend einen Vorwand, die Welt zu ihren Füßen zu inspizieren. Das gibt den Anlaß für die ganze spätere Entfaltung, so willkürlich und und so unregelmäßig sie nur sein mag; man verspricht alles und kann dann halten, was man will. Die Göttlichen aus dem Olymp sehen sich die Welt an, und die Irdischen im Parkett haben ihren Spaß dabei. Es ist ein ‚Rahmen'. Wer literarische Erinnerungen hat, muß an die ernsthaften und moralischen Feerien früherer Zeiten denken, in denen auch immer die großen und ewigen Beherrscher der Welt mit irgend einer kleinen Herzenssache oder mit einem Charakterproblem, das zwischen vier sehr bürgerlichen Wänden zu lösen war, bemüht worden sind. Dieses Fortleben göttlicher Einmischung in die irdischen Dinge, das die Revue ohne ersichtlichen innern Grund beibehält, scheint mir zweifellos ein Stückchen aufgehobener Tradition, ein letzter, bis zur Unkenntlichkeit verkümmerter Rest früherer dramatischer Form zu sein. Und es wird vielleicht nur eines neuen Talentes — vielleicht nicht einmal: es wird etwa nur eines witzigen Kopfes, der mit eigenen Augen sieht — bedürfen, um endgültig zu den Toten zu legen, was künstlerisch längst nicht mehr lebt. So rar können doch die Ausreden für Trikot und bunte Lampen nicht sein, daß man darum die Unsterblichen bemühen müßte! Aber dieses halbgöttliche und halbweltliche Jenseits ist ja doch nur ein kurzer Aufenthalt vor der eigentlichen Rundreise, eine vorbereitende Stärkung der Sinne, ehe die große Fahrt angeht. Diese soll nun, wie das Vorspiel mit kaum gebändigtem Pathos zu verkünden hat, den Kreis um die ganze Welt beschreiben. Und die Welt ist nicht allzu groß; sie füllt gerade das Gehirn eines durchschnittlichen Berliners aus. ‚Revue' heißt Rückblick. Nun, rückschauend überblickt man da ungefähr, was Berlin aus der Zeitungslektüre eines ganzen Jahres im Gedächtnis behalten hat. Denn der tragende Grund dieses lustig durcheinander wachsenden Gestrüpps von Einfällen, Plattheiten, Kostümierungen und Entkleidungen ist nichts andres als die ausgeschnittene und für den heiligen Zweck sorgsam aufbewahrte Zeitungsnotiz. Man sieht förmlich, wie die sensationellen Meldungen, die lärmenden Nachrichten, die Angriffe und öffentlichen Kritiken eine nach der andern nackt aus dem Zettelkasten steigen und schleunigst in eine phantastische Verkleidung schlüpfen, um im Narrenzug der andern zu verschwinden. Ja, manchmal, wenn so eine Neuigkeit von ehedem ganz unvermittelt und unverbunden in eine ganz fremde Szene hineingestoßen wird, glaubt man so etwas wie ein Gewissen bei den Autoren spüren zu können, ein prinzipielles Festhalten an der vorgesetzten Zahl der Aktualitäten, eine Furcht, die aufbewahrte und hergerichtete Notiz unbenützt umkommen zu lassen. Der Breite und Mannigfaltigkeit dieses Bilderkonglo-

merates kommt diese Art von Pflichttreue zweifellos zugute. Aber es ist die Frage, ob Auswahl und Beschränkung nicht imstande wären, Bilder von lebhafterm Zug und von größerer Kraft der Eindringlichkeit zu schaffen. Das soll — Gott behüte! — kein Vorschlag sein, nur eine ganz beiläufige Erörterung. Denn es ist klar, daß die beruflichen Schöpfer dieser alljährlich wiederkehrenden Herrlichkeiten auch das gewiegteste Sachverständnis für ihre innere und äußere Technik haben müssen. Ihnen mit Vorschlägen zu kommen, wäre lächerlicher Uebermut. Um sie zu überzeugen, müßte man es besser machen als sie, und das scheint doch bisher noch niemand gekonnt zu haben.

Nein, die Routine, mit der diese vielfältig zusammengesetzte Arbeit hervorgebracht wird, ist wohl immer rechnerisch kalt und manchmal mit vollem Bewußtsein vorlaut. Aber an ihrer tadellosen Fingerfertigkeit ist nichts auszusetzen. Sie weiß ganz genau, wann, wo und wie das Thema anzufassen ist, und kennt auch immer ganz genau den Griff, mit dem es am sichersten gefaßt, am wirksamsten vor das große Erstaunen der begierigen Masse hingestellt wird. Und ihr wertvolles Nebenprodukt ist ein eiliger, vielgewandter, äußerst betulicher Witz, der keinerlei persönliche, aber dafür umso mehr nationale und zeitgemäße Marken trägt. Er hat natürlich die Tendenz, die Menschen und die Dinge bis in alle Poren zu durchdringen und aus jedem auffallendern Fleckchen ihrer Oberfläche vehement und prägnant herauszuspringen. Und darin hat es die Technik der Kundigen schon zu einer ganz bedeutenden Ueberlegenheit gebracht. Sie machen immer gerade den Witz, der dem Publikum jetzt eben auf der Zunge liegt — den es aber doch lieber von einem andern ausgesprochen hört. Daher kommt stellenweise der Eindruck, als hätte ganz Berlin sich an der Abfassung dieser Revuen beteiligt. Aber jene Kundigen haben auch längst erfahren, daß ihr Witz nicht so sehr mit Worten allein, als vielmehr mit persönlichen Erscheinungen, Verwandlungen, szenischen Effekten und mit den Zuschauern selbst zu hantieren hat. Sie verlassen sich darum auch kaum jemals auf das gesprochene Wort, sondern haben Sorge, es durch Kostüm und Gebärden, Glanz und Töne auf das Nachdrücklichste zu unterstützen. Das ergibt am Ende eine Sinnfälligkeit, eine Sichtbarkeit und Hörbarkeit des Spaßes, der sich durchaus niemand entziehen kann, wenn er nur Augen und Ohren hat. Witz in lebendiger Darstellung, Witz als Pantomime, Witz als Spiel, das ist das Geheimnis dieser siegreichen Heiterkeit. Sie darf sich ausbreiten, soviel sie mag, denn sie hat kein andres Gesetz als dieses: Sei ebenso sichtbar als hörbar. Der Taler kommt auf zwei Beinen, die Börse hat ein schnippisch kurzes Röckchen, das Volksstück geht bürgerlich daher und die Operette flatterhaft. Späße zum Greifen. Und niemand fragt, ob sie, am Tisch erzählt oder blos im Verlauf einer ordentlichen Komödie vorgebracht, irgend jemand reizen könnten. Da man sie, bekleidet, bestrumpft und beschuht, frisch und munter vor sich hat, überzeugen sie. Die Leidenschaft solcher Autoren, in Allegorien und Personifikationen zu schwelgen, hat keinen andern Grund als diesen.

Daß dann von diesen Allegorien, Figuren, Gruppen, Chören auch etwas gesagt und gesungen werden muß, und daß dieses Gesagte und Gesungene in irgend eine äußere Ordnung zu bringen ist, geht eigentlich nur als eine technische Notwendigkeit der ganzen Praxis so nebenher. Unter allen Künsten, die auf dieses ungeheure szenische Gebilde ihren Schein hinwerfen, steht die Kunst des Wortes zuletzt. Das entspricht ja auch dem unruhig sausenden, rastlos fauchenden und knatternden Leben, wie es dieser Ueberblick umfassen will. Wie dieses auf das sachlich Greifbare drängt und fast nur die Beredsamkeit von Gegenständen anerkennen will, so muß die Revue, wenn sie verständlich zum Geschmack und Gewissen ihrer Großstädter reden soll, jede Feinheit des Wortes hintansetzen und von der Sprache verlangen, was sie von allen andern Elementen ihrer Gesamtheit verlangt: die allergrößte und allerdirekteste Deutlichkeit. Die Gefahr, plump und ungelenk zu werden, löst sich im Tempo dieses Spieles, das ja wiederum nur der Widerschein eines rasend schnellen Lebens ist, in nichts auf. Das großstädtische Getriebe ist die beste, die unwiderleglichste Beglaubigung für die heutige Form der großstädtischen Revue. Dieser kann kein Vorwurf gemacht werden, der sich nicht sogleich in einen Vorwurf gegen das Sein und die Kultur dieser unglaubwürdig grandiosen Stadt richten müßte. Ihre Notwendigkeiten übersetzen sich auf die einfachste Weise fast selbsttätig auf die Bühne, als die Notwendigkeiten einer szenischen Rückschau. Beider Entwicklungen müssen parallel gehen, da ja die eine sich in der andern spiegelt. Und wie die Kultur der Stadt, die heute nur erst das rohe Material zu einem geordneten Dasein von Millionen bietet, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an innerer Gepflegtheit, an Gleichmaß und Schönheit zunehmen muß, so ist im Verlaufe dieser Entwicklung auch von ihren Revuen ein höherer Rhythmus, stärkerer Sinn in den Bildern und das bischen geistiger Zusammenhang zu erhoffen, dessen Fehlen heute vielleicht noch am meisten stört. Bleibt diesen buntgesprenkelten Kolossen auch die Bewertung als dauerndes Kunstwerk versagt, so könnten sie doch einmal unter den Vergänglichkeiten des bühnentüchtigen Kunsthandwerks den obersten Platz einnehmen.

Aber weil ihr Sein so durchaus gegenwärtig, so ganz an den Moment gebunden ist, darum bleibt der Schauspieler ihr eigentlichstes Fleisch und Blut, das kräftigste Leben ihres Lebens. Ohne die Schauspieler ist ein solches Werk überhaupt kein Werk, ist es nichts. Es existiert weder vor noch nach seiner Aufführung in irgend einem feststellbaren Grade. Die Schauspieler machen die Figuren nicht nur sichtbar und hörbar, sie erschaffen sie geradezu aus dem Nichts; es gibt da keine andre menschliche Existenz als die ihrige. In den Schauspielern allein liegt der wirklich künstlerische Teil einer solchen Darbietung; denn das bedeutsam Typische, wie das persönlich Bedeutende wird von ihnen allein hervorgebracht. So ist, wenn man sich Späße, Flitter und Verkleidungen wegdenkt, Giampietro noch immer als die kräftige Verkörperung alles Geschmeidigen und Geschwinden, alles

Lässigen und Hochnäsigen, alles Leichten, Leichtfertigen und äußerlich Gefälligen, das heutige Großstadtkultur überstreut, zu erkennen. Und neben ihm schmollen und grollen aus den tiefern Grundtönen einer volkstümlichen Derbheit Thielscher und Bender, deren müheloser und sicherer Humor den soliden Boden für jene raffinierte Gelenkigkeit abgibt. Die Damen freilich sind aus der geschleckten Nettigkeit der Operette, die hier nicht recht passen will, noch kaum heraus. Aber sie haben vorläufig noch ganz andres zu zeigen als die Art und Bewegung moderner Typen. Und da sich keine Kultur so erstaunlich schnell entwickeln kann wie die der Sinnlichkeit, wird es wohl nicht mehr lange dauern, bis das Raffinement weiblicher Künste den Gestaltungen männlicher Kunst in diesen Revuen das Gleichgewicht hält oder gar vorläuft. Wie ja überhaupt das harte, starke, ganz maskuline Leben dieser Stadt nur darauf zu warten scheint, durch unwiderstehliche weibliche Verfeinerung aus seiner ehernen Gewaltsamkeit gerückt zu werden.

Treuebruch / von Peter Altenberg

Er verlor seine freundschaftlichste Freundin, auf irgend eine Art. Es gibt tausend Arten, wie sie einem ‚abstirbt'!

Da sagte die zarte Frau Fr. zu ihm: „Sie hat zwei kostbare Jahre durch Sie verloren, hoffentlich wird sie sie jetzt einbringen — — —."

Und Herr H. sagte: „Peter, Du bist doch ein so gescheiter Mensch, ein Frauenkenner par excellence; Du glaubst doch nicht ernstlich, daß diese Person an Dir gehangen ist!? Nicht hättest Du ein gewöhnlicher Bankbeamter sein sollen, wie sie Dich verachtet hätte — — —!?!"

Und Fräulein G. sagte: „Gott, sie hat es vorgezogen, statt glücklich zu werden, in die Literaturgeschichte zu kommen! Es kommt doch nur darauf an, was einem lieber ist — —!?! Es ist eben Geschmacksache!"

Und Herr B. G. sagte: „Dichter kränken sich, und kränken sich zugleich gar nicht. Einerseits empfinden sie alle unsre Leiden doppelt und dreifach; anderseits ist der ‚Schmerz' ihr Element, wie das Wasser für den Karpfen! Ein Karpfen ohne Wasser ist ein ‚Karpf'!"

Der Dichter aber fühlte: „Gott schaut herab, in mein Herz, und weiß, was sich darin begibt! Sonst könnte man es nicht ertragen. Aber so, so erträgt man es — — —."

Die Dame aber, die ihn ‚verlassen' hatte, fühlte: „Es gibt doch nur Ihn, Ihn! Aber leider konnte er nicht allen Ansprüchen genügen, die das Leben von einem ‚ganzen Mann' erfordert. Ich werde ihn jedenfalls nie vergessen — — —."

Und dann nahm sie einen ‚ganzen Mann', den Bankdirektor T., und machte hie und da Anspielungen, daß der Dichter doch ganz anders gewesen sei, so zärtlich romantisch, kurz, man könne es nicht definieren — — —.

Die Zwillinge/von Sperando

Direktor Gregor hat den Ehrgeiz, für die Inszenierung neuer Opern mit seiner ganzen Persönlichkeit einzustehen. Was ert heoretisch begründet, will er mit unerbittlicher Konsequenz in die Wirklichkeit umsetzen. In seiner Theorie behält immer der Schauspieler das letzte Wort. Die Oper ist ihm ein Drama. Ueber seine Anschauungen und Ueberzeugungen, die eine scheinbare Logik für sich haben, ließe sich manches sagen. Es soll jetzt nicht geschehen.

Das eine ist gewiß: wenn Herr Gregor das Szepter aus der Hand legt, bedeutet dies, daß die Sache ihn nicht sonderlich interessiert. In dem Augenblick, wo er sich nicht mit einem Kunstwerk identifizieren, wo er nicht etwas spezifisch Gregorsches hineinlegen kann, tritt er nicht mit seinem Namen für die Inszenierung ein. Wenn dies sein System ist, so haben wir keinen Grund, uns über ‚Die Zwillinge', die Oper von Karl Weis, aufzuregen.

Ein Mann, der, wie Gregor, vom Schauspiel kommt, wird zunächst an diesem Operntext Anstoß nehmen. Denn hier hat wieder einmal, wie in vielen andern Fällen, der Musiker seine Souveränität erklärt. Weis ist ein Verfechter der Natürlichkeit in der Musik, er liebt noch die Nummer. Mit dem Sprachgesang kann er sich nicht befreunden. So übt er sein Recht gegenüber Shakespeares Was ihr wollt mit einer Barbarei aus, die in unsern Tagen in Staunen setzt. Es ist heute, wo der Komponist aus freiwilliger oder unfreiwilliger Askese auf eine musikalisch befriedigende Cantilene, auf den Operneffekt im alten Sinne verzichtet, zuweilen üblich, den Schauspieltext mit Haut und Haaren zu ‚vertonen'. Ein Libretto wie das von d'Alberts ‚Tiefland' mit seiner Brutalität, mit seiner brüchigen Psychologie, kurz, mit seiner natürlichen Anpassungsfähigkeit an eine Tonsprache, ist etwas Seltenes.

Noch einmal: ‚Die Zwillinge' haben für die Komische Oper wenig zu bedeuten. Sie bedeuten ein Zugeständnis an das musikalische Bühnenwerk, in dem das Gleichgewicht zwischen Wort und Ton zugunsten des Tons verschoben ist. In einem einzigen Falle würde sich jeder, auch wer einen unbesiegbaren Respekt vor einem Shakespeareschen Lustspiel in sich trüge, für besiegt erklären: nämlich dann, wenn der Komponist den Dichter an Ideen überträfe. Das ist hier nicht der Fall. Den Qualitäten des Textdichters setzt Karl Weis hier einen unbedenklichen Eklektizismus entgegen. Also die Krankheit der Zeit? Nein, im Gegenteil. Das Merkwürdige ist, daß Weis zwar die übliche Verbeugung vor Wagner macht, aber ohne sich in seinen Gedankengängen sonst von ihm stören zu lassen. Er faßt eben Wagner nur als Musiker, nicht als dramatischen Dichter auf. Er bringt ihn in die Gesellschaft der Italiener, die der deutsche Meister am heftigsten befehdet hat, aber dieses Zusammentreffen verläuft ohne Kampf, ganz friedlich. Sieht man einen so wenig mit Problemen belasteten Musiker, so

möchte man fast neidisch sein. Aber unser Gewissen, das Gewissen der modernen Menschen, behält die Oberhand und lehnt sich gegen das Unproblematische dieser Musik auf. Auch die komische Oper muß in unsrer Zeit gewissenhafterweise ein von Erfahrungen und Problemen gefurchtes Antlitz zeigen; ein helles, naives Lachen verletzt.

So unterschied sich denn die Aufführung der ‚Zwillinge' naturgemäß nicht so grundsätzlich von den Opernaufführungen andrer Bühnen. Maximilian Morris zeichnete hier für eine Sache, die keine Zukunft hat. Ignatz Waghalter, der trotz gelegentlichen Unsicherheiten noch eine Zukunft hat, führte das musikalische Szepter. Einen Kultus des reinen Tons konnte ich nicht entdecken. Ja, auch die Komik hatte etwas Forziertes. Nur Herrn Mantler nehme ich aus.

Die komische Oper von Carl Weis rechnete auf die Vergeßlichkeit der Zuschauer. Da Herr Gregor augenblicklich zu den glücklichen Besitzern gehört, konnte er sich diesen Luxus leisten.

Briefe einer Komödiantin

S., 15. Oktober 1896

Lieber Hannes,

das sieht mir ähnlich, Dich guten Kerl fast drei Viertel Jahr ohne Lebenszeichen zu lassen. Aber Du kennst mich und weißt, für Dich bleibe ich immer dieselbe; auch wenn ich sechs Jahre nichts mehr von mir hören lasse. Eines Tages steh ich vor Dir und fall Dir um den Hals, geliebter Hans, und die sechs Jahre werden wie sechs Minuten gewesen sein.

„Na, nicht so lang bei der Vorrede aufhalten", sagst Du; denn Du brennst gewiß, etwas über meine Erlebnisse bei der Schmiere zu erfahren.

Also im März verließ ich, wie Du ja weißt, die Brutanstalt, will sagen — das Konservatorium. Von meinem Vormund ließ ich mir die Hälfte meines letzten Tausendmarkscheins ausliefern und kaufte mir dafür Kostüme. Das Engagement schloß ich im April mit dem Direkor selbst ab. Der Agent, mit dem ich verhandelt habe, hatte mich in ein Hotel fünfter Klasse der Friedrichstraße geschickt. In einem häßlichen Zimmer mit einer graubraunen Tapete, auf der ein entsetzliches Schnörkelmuster in unendlicher Wiederholung goldgedruckte Embryonenformen ahnen ließ, erwartete mich mein zukünftiger Herr Direktor. Ein kleiner feister Mann mit öligen Augen unter heroischen Brauen und einem neronischen Kinn stellte sich mir vor: „Direktor Ehrlich".

Ich mußte bei seinem Anblick an ein sehr beliebtes Kinderspiel denken. Kennst Du das Zeichenspiel? Der Erste zeichnet das Gesicht, faltet das Papier und verdeckt auf die Art den Kopf. Der Zweite zeichnet dann Hals und Schultern, faltet wieder das Papier und gibt es weiter. So macht es die Runde, bis das Gebilde fertig ist und der Letzte den Namen

drunter setzt. Die Natur schien es so mit der Figur des Herrn Ehrlich gemacht zu haben. Es lächerte mich, und ich war sehr vergnügt und über die Situation erhaben. Das schien ihm einen guten Eindruck zu machen; und ich bin gewiß, er hat mir für dies Lachen sofort zehn Mark abgezogen. Man lacht doch bei einer so ernsthaften Sache nicht, wenn man es sehr nötig hat mit dem Engagement und dem Verdienen.

Ich mimte ihm Medea und Mieze Stuart vor; denn ich war ihm ja als Heroine empfohlen worden. Als ich meine Musterkarte vorgelegt hatte, fragte er nach meinen Preisen. „Nun", sagte ich kühn, indem ich an meine Kolleginnen vom Konservatorium dachte, die in Berlin 120 Mark bekommen, „ich denke: 150 Mark". Er klopfte mir herablassend auf die Schulter und sagte: „Mein Kindchen, mehr wie 100 Mark können Sie als Anfängerin nicht beanspruchen, besonders aber, wo Sie doch gleich erstes Fach spielen dürfen — und außerdem", fuhr er leise und vorsichtig fort, „wir haben ja die Leibdragoner bei uns stehen; da gibts sehr fleißige Parkettbesucher." Ich ließ mich nicht aus der Fassung bringen, sondern schwindelte mit Seelenruhe: „Ich weiß; mein Vetter steht dort als Major". Na, da quollen ihm die Augen nur so über. Aber trotzdem konnte ich es nur zu 110 Mark Wertbemessung bringen.

Vor einem Monat trat ich hier ein, als jüngstes und (ohne Schmeichelei gegen mich selbst) hübschestes Mimglied. Das will aber nix heißen; die andern sind alle so merkwürdig verblüht. Zuerst wurde ich sehr skeptisch beäugelt; es hatte sich nämlich das Gerücht verbreitet, ich sei aus sehr guter Familie. Das legte sich aber bald. Ich hab zu wenig Geld und keine sehr schönen Kostüme; außerdem soll ich aber auch ein ungefährliches Wesen ohne die geringste Weiblichkeit sein. Und dann als Reformweib mit der jünglinghaften Hüftenlosigkeit! Denk mal, Hannes, wie spannend und wie interessant, ich gelte hier für pervers!! Und noch sonst allerhand abgründige Dinge munkelt man da von mir. Ach je, da schellt jemand —. Na ja — da freut man sich auf seinen freien Abend, und nun hat der Tenor abgesagt. Der Kerl säuft einfach zu viel. Nachher ist er heiser. Nun muß ich meine Kleider plätten für den Blinden Passagier. Hol ihn der Deubel. Ich meine besonders den Tenor.

Inzwischen sind wieder acht Tage vergangen. Unangenehme Zeiten. Allerhand kleinere und größere Kräche auf den Proben. Mit dem sogenannten Oberregisseur. Der Oberregisseur aus der Westentasche bespitznamst. Ein ganz kleines Kerlchen mit Trippelbeinchengang. Aeußerst sehnig. Hat ein Schakalgesicht. Zuerst war er riesig nett zu mir. Aber leider benützte er jede Gelegenheit, mir künstlerische Belehrung mit Nachdruck seiner Hände zu verabfolgen. Am dritten Tage meines Hierseins kniff er mich wohlwollend in die Backe und nannte mich „mein Frühling". Na, ich denke, man muß den Menschen Gelegenheit geben, sich gehen zu lassen, damit man sieht, wie sie in Wahrheit geartet sind, und ich ließ mir den „Frühling" gefallen. Aber Tags darauf, als ich allein an

der Probetafel stand, kommt er von rückwärts auf mich zu und küßt mich auf den Nacken. Hannes, da errötete er aber höchst unfreiwillig. Bis heut hat er mir diese Ohrfeige nicht vergessen; er piesackt mich, wo er nur kann. Uebrigens war ich neulich zufällig Zeuge, wie er die Naive „Frühling" benannte, obwohl sie nach ihrem Geburtsschein bereits Ende Hochsommer sein muß.

Doch ich will Dich mit der Aufzählung solcher Episödchen verschonen. Es steht uns nicht an. Und außerdem Schluß, da es Mitternacht ist.

(Fortsetzung folgt)

Kasperletheater

Burgtheater-Kanzlei / von Rip

Der Direktor (sitzt nachdenklich vor einem steinernen Maßkrug. Auf dem Tisch liegt, umgeklappt, ein Dramen-Manuskript)

Der Dramaturg: Nun, Herr Hofrat, zufrieden?

Direktor: Na ja, ein bischen schal zwar . . .

Dramaturg: Aber es ist doch was Moussierendes drin, nicht wahr?

Direktor: Das ist eben das Verdächtige dran. Es schmeckt so künstlich gemacht.

Dramaturg: Dennoch gewinnt es bei näherer Bekanntschaft.

Direktor: Schläfrig wird man — aber das macht schließlich nichts.

Dramaturg: Wieviel haben Herr Hofrat schon bewältigt.

Direktor: Drei.

Dramaturg: Da werden Sie Ihr Urteil vielleicht noch ändern. Denn der vierte Akt ist der beste.

Direktor: Akt?? . . . Ach sooo, Sie sprechen von dem Drama da? Herr, hm . . . Das hab ich noch gar nicht angeschaut. Was sagt denn die Fürstin Bumstinazi dazu?

Dramaturg: Die Frau Fürstin hats noch nicht gelesen.

Direktor: Wozu zeigen Sie mirs dann überhaupt?

Dramaturg: Ich dachte nur, weil der Autor . . .

Direktor: Was sagt denn der Graf Trokelinky dazu?

Dramaturg: Der hats auch noch nicht gelesen.

Direktor (ungeduldig): Ja, von wem zum Teufel ist denn das Stück eigentlich empfohlen?

Dramaturg: Vom Herrn Sektionsrat Ixeles.

Direktor: Ixeles? In welchem Ministerium?

Dramaturg: Im Ackerbauministerium.

Direktor: So, so . . . ist er da gut angeschrieben?

Dramaturg: Der Autor?

Direktor: Aber nein, der Sektionsrat natürlich.

Dramaturg: Ja, ich glaube . . . verkehrt überdies sehr intim im Haus des Fürsten Oekonomopulos.

Direktor: Ein gutes Haus! Wenn noch eine Empfehlung von der griechischen Gesandtschaft vorläge, könnte mans riskieren, glaube ich. Aber ohne das traue ich mich doch nicht recht. Wie viel Akte hats denn?

Dramaturg: Vier.

Direktor: Aber fragens jedenfalls noch die Fürstin Bumstinazi . . . sicher ist sicher.

Dramaturg: Herr Hofrat haben wirklich ein zu zartes literarisches Gewissen. (Es klopft; herein tritt der Hofschauspieler Brüller)

Brüller: Ich möchte nur meine Bitte wiederholen, Herr Hofrat, ob Sie mir nicht endlich einmal eine größere Rolle anvertrauen wollten . . . Ich möchte riesig gern den Oberst im ‚Husarenfieber' spielen . . .

Direktor: Mann, sind Sie närrisch? Gleich in der allerwichtigsten Komödie wollen Sie Ihren krankhaften Ehrgeiz befriedigen?

Brüller: Herr Direktor, seit zwanzig Jahren warte ich . . . Meine Frau hat gesagt, wenn ich die Rolle nicht bekomme, verläßt sie mich mit sämtlichen Kindern . . . Herr Direktor, ich müßt' mir eine Kugel vor den Kopf schießen! . . . (Fällt auf die Knie) Um Gottes und Himmels willen geben Sie mir die Rolle!

Direktor: Also jetzt ists genug! Stören Sie uns nicht weiter.

Brüller (steht auf; finster, entschlossen): Nun gut! Noch heute gehe ich zum Cousin meiner Frau, der ein Milchbruder des zweiten Büchsenspanners Seiner Königlichen Hoheit ist . . . (ab)

Direktor (aufs höchste beunruhigt): Halt! Bleiben Sie! Den Obersten im ‚Husarenfieber' kann ich Ihnen nicht geben. Aber wollen Sie den Lear? Oder den Wallenstein? Oder den Rosmer? (Zum Dramaturgen) Ich bitt' Sie, gehens dann zu dem Mann hin und besänftigen Sie ihn. Wenn Königliche Hoheit . . . ich kann gar nicht daran denken (trocknet sich den Schweiß von der Stirne) . . jetzt, wo ich gerade Hofrat geworden bin — es sähe wie barer Undank aus! . . . Was ist denn für Post da?

Dramaturg: Ein Brief von Gerhart Hauptmann, fragt an . . .

Direktor: Schreiben Sie ihm, ich bin verreist und komm' erst wieder Ende der Saison zurück. Das fehlet mir gerade! . . . Der Putzer von der Erzherzogin Gertrude liegt mir noch in allen Knochen . . . Was sonst?

Dramaturg: Blumenthal und Kadelburg fragen zu Saisonbeginn um Ihren Bedarf an.

Direktor: Bitte, schreiben Sie! (Diktiert) Datum des Poststempels. Im Besitz Ihres Geehrten vom soundsovielten erbitten wir umgehende Zusendung fertiger Ware. Rechnen auf solide Stoffe wie bisher. Militärisches bevorzugt. Besetzungsvorschläge werden prompt effektuiert. Prima Ausstattung selbstverständlich. Erlauben uns höfliche Anfrage, ob bei Abnahme eines halben Dutzend Lustspiele (auch gereimt) entsprechender Tantiemen-Rabatt gewährt wird. Jederzeit zu Ihren Diensten und so weiter . . . (Zu einem Diener, der eintritt): Was gibts?

Diener: Ein Herr möcht' den Herrn Direktor sprechen.

Direktor: Von wem ist er empfohlen?

Diener: Von niemandem . . . Er sagt, er ist ein Dichter und . . .

Direktor (wütend): Waas? . . . Ein Dichter . . . (Zornentbrannt auf den Tisch schlagend) Sagen Sie dem Mann, hier ist das Burgtheater!

Rundschau

Irene Triesch

Es ist an der Zeit, ein Wort über die relative Belanglosigkeit des Talents für die ernstern Fragen der Kunst, der Schauspielkunst in erster Linie, zu sprechen. Nicht mehr im Hohn wie Crampton: „Es ist geradezu unnötig, daß ein Akademiker Talent hat", sondern in der klaren kunstrichterlichen Erkenntnis, daß heutzutage durch die Frage nach dem bloßen Können eines Künstlers doch eine Reihe andrer Fragen beiseite gedrängt wird, deren Beantwortung schwieriger und für unser Gesamtwerturteil wichtiger ist, als jene einfache Vorfrage nach dem Talent. Talent bedeutet für die Bühne nichts andres als die Fähigkeit, menschlichen Qualitäten künstlerische Intensität zu verleihen. In unsrer Zeit, die verhältnismäßig reich an Talenten, arm an Persönlichkeiten (reich an inhaltsarmen Talenten) ist, muß das Hauptgewicht der Beachtung auf den menschlichen Qualitäten ruhn: Talent ist eine den verschiedenartigsten Schauspielern gemeinsame Kraft und nur im Grade gestuft. Irene Triesch auf ihr unbestritten großes Können zu schätzen, ist überflüssig. Wertvoll hingegen ist es, die menschlichen Werte ihrer Kunst zu prüfen und so Antwort zu finden auf die Frage: Was ist uns die Triesch?

Zwei Worte bestimmen den Charakter ihrer Kunst und ihrer Entwicklung, geben Aufschluß über ihre Wirkungen und ihre Grenzen, ihre Vorzüge und Mängel, ihr Ringen und Streben und Irren, ihre Siege und ihre Unvollkommenheiten, und sind zugleich der Schlüssel zu der Wesenheit vieler ihrer Gestaltungen. Das eine Wort: Unruhe, die ihr ureigen ist, das andre Wort: Hoheit, die ihr das Leben versagte.

Unruhe diktierte ihr den Weg durch alle Aufgaben der Schauspielkunst, entrang ihrer Persönlichkeit alle ihr innelebenden darstellerischen Möglichkeiten, trieb sie von Erfolg zu Erfolg und von Stufe zu Stufe in die Höhe. Mit dem frühen Triumph einer Sentimentalen nicht zufrieden, eroberte sie Rollen der Heroine, wurde als Ibsenspielerin in Deutschland bekannt, war die Visionärin Ottegebe, das Kind Marei und spielt jetzt über Hebbels Welten Shakespeares Heldinnen entgegen, ohne Einhalt, ruhmbegierig, schaffensfiebrig, immer gelockt, neue Errungenschaften allerorten zu zeigen, erfüllt von Ungeduld, Ehrgeiz und Unruhe.

Und diese Unruhe, der sie ihre Berühmtheit, Bedeutung und Vielseitigkeit verdankt, lebt auch in ihren Bühnengestalten. Ueberall, wo sie nervöser Hast, haltlosem Bangen, hysterischen Beklemmungen, zerrüttenden Qualen Ausdruck verleihen darf: wenn ihr Spiel in ein Chaos von Leid versinkt, wenn die Leidenschaft eines verzweifelten Herzens ihre Peitsche auf den geängstigten Verstand niedersausen läßt, daß er gepeinigt sein Allerletztes hergibt, wenn Gewissensangst alles Blut zum Herzen drängt, daß der blutleere Kopf blutleeren Wahnsinn heckt — dann reißt sie mit, dann ist sie stark und wahr.

Nur Hoheit und Würde mangelt ihren Gestaltungen. Und darum darf sie bei ernster Prüfung nicht als ‚die Ibsenspielerin par excellence' be-

stätigt werden, als die sie vielen erscheint. Ihrem Geist fehlt die moralische Kraft, ihren Sinnen die ästhetische Kultur zu empfindlich, als daß sie, eine Rebekka, Nora oder Hedda Gabler, kühl über Männer wie Helmer, Kroll, Brack, Lövborg hinwegsehen, stolz über sie hinwegschreiten könnte. Ibsens Frauen überragen an Selbstgefühl die ganze Schar seiner Männer; die Ibsengestalten der Triesch stehen unter ihnen. Mögen andre Ibsenspielerinnen an Eindringlichkeit, Intellekt oder Gestaltungskraft weit hinter Irene Triesch zurückbleiben: bei kaum einer klafft eine so tiefe Kluft zwischen der Wesensart Ibsenscher Frauen und der eigenen Gebilde.

Vielleicht hat der ausgeprägte Kunstverstand der Triesch ihr diesen Mangel selber kundgetan. Denn unverkennbar strebt sie nach Selbstbewußtsein und ruhiger Würde. Während sie sich früher zu jeder stolzen Geste emporzwingen mußte, hat sie in jüngster Zeit gelernt, diesen Bewegungen den Schein der Selbstverständlichkeit zu geben. Zuerst im Lustspiel, wo sie vielleicht — abschließendes Urteil ist noch nicht möglich — heute ihr Bestes und Reifstes geben könnte; dann aber auch in der Tragödie. Als Mariamne bot sie zuweilen ein Bild stolzer Ruhe: Majestät in Stimme, Haltung und Auge. Doch dieser Stolz quoll bei ihr nur aus dem Bewußtsein, die Königin zu sein und die letzte Maccabäerin, und war nicht der angeborene Stolz eines edlen Weibes. Ihre Mienen konnten zwar Liebe, Hoffnung, Zorn, Empörung spiegeln, aber keine Reinheit. Dieser Mariamne fehlte Ethos, fehlte das sittliche Bewußtsein, ohne welches Hebbels Mariamne unmöglich ist. Jener Aufschrei beleidigter Frauenwürde und geschändeten Menschentums: „Ich war ihm nur ein Ding und weiter nichts" ermangelte des Nachdrucks adligen Erlebens. Man mußte sich an Else Lehmann in einer ähnlichen Situation erinnern, wie ihrer Ella Rentheim Worte: „Du hast das Liebesleben in mir gemordet" ans Herz griffen. Frau Triesch verkörperte nur ein Drittel der Mariamne ganz: die Maccabäerin. Das Drittel: Friedrich Hebbel, das Drittel: Christine Hebbel, die Mariamnen innewohnen, waren ihr versagt.

Was ist uns Irene Triesch? Die Tragödin der Selbstbewußtlosigkeit und aufbegehrender Schwachheit, ein Fin-de-siècle-Rest, den wir noch in der Bewunderung von uns weisen müssen — zugleich aber auch eine unermüdlich Strebende, inbrünstig Sich-Sehnende, um Selbstüberwindung und Seelenstärke betende Kämpferin.

Rudolf Frank

Gustav Mahlers Erbe

Es ist selten gut, wenn sich ein Zeitausschnitt der Gegenwart umgrenzen läßt und die Beschreibung durch einen Historiker gestattet. Das Kunstinterregnum Gustav Mahlers in Wien hat bereits seinen Biographen gefunden. Keinen von Zufallsschlacken gereinigten Abdruck eines erst historisch werdenden Ereignisses vermittelt er uns, sondern er überzeugt durch seine äußerlich korrekte Darstellung des Umsturzprozesses vom Zusammenstoß zweier Epochen. Gustav Mahler hatte durch zehnjährige Arbeit aus Jahns Hofoperntheater eine Stätte reinster Kunst gemacht, und Felix von Weingartner brauchte keine zehn Tage, um das frühere Hofoperntheater wieder herzustellen. Aber den Unterschied zwischen sich und Jahn, der eine Reihe heute noch nicht ersetzter Gesangskoryphäen besaß, konnte er nicht aus der Welt schaffen. Mahler

hatte ihm ein Personal hinterlassen, dessen Stimmphänomene sofort entliefen, während die Bedeutung des Restes in seiner Bedeutungslosigkeit für die übliche Theatereterei, also für den ewig-alten und ewig-jungen Weingartnerstil besteht.

Das Büchlein, von dem ich spreche, hat Dr. Paul Stefan als einen Beitrag zur neusten Geschichte der deutschen Bühne und des Herrn Felix von Weingartner unter dem Titel ‚Gustav Mahlers Erbe' bei Hans von Weber in München verlegt. Darin ist alles zusammengetragen, was ein Bild von Mahlers Kämpfen und Taten geben kann. Die Erprobung aller Pläne und Ziele (die von Anfang an abgesteckt, wenn auch noch nicht erreichbar waren), die Unterwerfung des gesamten Theaterapparats unter einen Willen, eine Idee, das Anwerben der Hilfstruppen und schließlich der letzte große Gewinn: die Vereinigung mit Roller — das zieht an uns vorüber. Und immer wieder wird betont, daß Mahler die Reformation der Szene begonnen und zu ihrer heutigen Höhe geführt; daß er die schielende Illusion des Theaters entfernt, dem Licht Natur, dem Rahmen Stil gegeben hat. Die Reliefwirkungen und die Nutzbarkeit der ‚halbstarren' Türme waren bei Gluck und Mozart erprobt worden. Die Seele der Musik und der Kern des Dramas wurden Ausgangspunkt und blieben Zentrum des Spieles. Was Mahler alles in diesen Jahren geleistet hat, und wie Weingartner durch seine Justamenttaktik ewig Vergleiche zwischen dem Vorgänger und seiner Winzigkeit herausforderte, das wissen die Leser der ‚Schaubühne' aus den Berichten Richard Spechts. Nur die jüngste, auch von Stefan noch nicht erwähnte Heldentat möchte ich hier streifen, um den Unterstrom aufzudecken, der Weingartner mit Bonn verbindet. Unter dem Deckmantel einer romantischen Erzählung schmuggelte er von ihm selbst komponierte Rezitative in Méhuls ‚Joseph' ein und gestand erst seine Autorschaft, als ihm nach der Vorstellung die Kritik den Glauben an die Herkunft der Rezitative verweigerte.

Es sollte jeder Stefans Broschüre kaufen und dadurch demonstrieren, daß es auch uns im Reiche nicht gleichgültig ist, wenn hinten in Wien die Waffen unsrer Kunstglaubensgenossen und der Philister aufeinanderschlagen. Die Gründe der Katastrophe sollen uns erst recht nicht von lokaler Bedeutung sein. Mahler in Wien, Reinhardt in Berlin — die Gehirnbourgeoisie erträgt die Größe nicht. Und wer sich erinnert, wie ich hier den Goldmann zu charakterisieren suchte, der wird staunend finden, daß Dr. Stefan den (vom Reinhardtschlächter Goldmann höchstlichst bewunderten) Dr. Robert Hirschfeld, Mahlers boshaftesten Hasser, nicht anders geschildert hat. Es hilft nichts. Wir haben einen schweren Kampf verloren, aber wir sollten nach diesem Verlust den Rest unsrer Güter gewissenhafter schätzen lernen und alle unterstützen, die so ganz Kunstpartei zu sein den Mut haben, wie Dr. Paul Stefan.

Felix Stössinger

Sudermann in Paris

Conférence im Odéon. Antoine, der sich seit zwei Jahren in diesem ehrwürdigen, von so bleierner Langeweile umwitterten Musentempel langsam verblutet, sitzt am Vorlesetisch. Im Saal das Odéonpublikum, das echte, diese bizarre Mischung von Bohème und Quartier Latin, und brave erbeingesessene Bourgeoisie dazwischen. Man hört, mit Wehmut und Anteilnahme, Antoine zu,

der in sympathischer Offenheit seine Lage darstellt, seine Kämpfe auf diesem verlorenen Posten, sein beharrliches Streben, dieses bejahrte Dornröschen der pariser Theater wieder zum Leben zu erwecken. Er hat all das, was er in zwanzigjähriger Arbeit im Théâtre Libre erspart und für sein Alter beiseite gelegt hat, hier in zwanzig Monaten verloren, hat Schulden machen müssen und sieht sich wiederum in derselben Lage, wie an jenem denkwürdigen Tage, da er seinen bescheidenen Beamtenposten bei der Gasgesellschaft im Stiche ließ, um der französischen Bühnenkunst neue Wege zu weisen. Er wird mutig weiterkämpfen, sonst wäre er eben nicht Antoine; was er vom Publikum will, ist nicht die Werbung neuer Kommanditäre, ist nicht materielle Hilfe, ist nur die Bitte um Interesse an seinem Streben, um bessern Besuch. Man applaudiert wie rasend, bringt dem Redner Ovationen, und dabei ist im Innern jeder der Zuhörer überzeugt, daß Antoine nicht zu helfen ist. Wie könnte es auch anders sein? Das Odéon ist keine Freie Bühne, wohin die Stürmer und Dränger ihre Stücke brachten, oft unreife, aber stets interessante Stücke und wo Ibsen, Tolstoi und Hauptmann siegten. Was unter den französischen Dramatikern Klang und Namen hat, weicht dem linken Seine-Ufer in weitem Bogen aus. Schon Augier hatte sich verschworen, ein Stück eher zu verbrennen, als es im Odéon aufführen zu lassen, und diesem illustren Beispiel folgen Mirbeau und Lavedan, Donnay und Capus. Antoine hat alles versucht, vom langweiligsten Versdrama an bis zum frivolsten Vaudeville. Brisson kam hier mit den ‚Pfaufedern‘ zu Worte, und Sacha Guitry verblüffte die gestrengen Manen des Hauses durch die ungezogene Verve seiner ‚Petite Hollande‘. Alles war vergeblich; daß die Inszenierung eines jeden neuen Stückes ein echter Antoine war, daß auf keiner andern pariser Bühne Ausstattung und Spiel in einem so wunderbaren Akkord zusammenklangen, konnte die eingewurzelte Meinung von der Inferiorität dieses Theaters nicht besiegen. Es ist eine Durchgangsbühne, wo seit jeher Anfänger ihre Mauserzeit durchmachen, Poeten ebenso wie Darsteller. Denn auch mit dieser Kalamität hat Antoine zu kämpfen: er nimmt seine Künstler vom Konservatorium, und was darunter Kraft und Begabung hat, entflattert ihm nach einem Jahr auf den Boulevard oder in die Comédie.

Ist es da nicht eine Ironie des Schicksals, wenn dem Schwergeprüften gerade von Deutschland aus das Heil ward, daß Sudermann ihm an fünfzig Abenden die Kassen füllte? Ich sitze in der fünfzigsten Aufführung von ‚Stein unter Steinen‘ und beobachte die Stimmung des Publikums. Es muß, sehr wider Antoines Willen, der letzte Abend sein, denn zwei Dutzend heimischer Poeten wollen diesen Winter noch zu Worte kommen. Das Haus ist gesteckt voll, der Beifall stürmisch. Ist es blos das unvergleichliche Spiel von Desjardins und Bernard als Biegler und Struve, oder die vollendete Szenerie dieser drei Akte? Wohl nur zum Teil; Sudermann wirkt unbestreitbar auch auf das so schwierige Odéonpublikum, wirkt mit diesem Stück ungleich mehr als mit der ‚Ehre‘. Unverkennbar ist die Spannung, womit man der Handlung folgt, sich der Impression von einem rüstig schaffenden, arbeitsfreudigen Deutschland überläßt. Gerade jetzt, in dieser Periode irritierender Mißverständnisse zwischen beiden Völkern,

wird man derlei Bühnenwirkungen nicht zu gering anschlagen.

Franz Farga

Die Sünde

Sein Dasein eigensinnig zu lenken (eingedenk der Tröstung Nietzsches: daß alles Entscheidende ‚trotzdem‘ geschieht); auf allen Irrwegen, durch all den Morast krampfhaft zur Schönheit zu marschieren; und, wo süßeste Bromkali-Ruhe lockte, sich wachzuhalten für seinen Haß, seinen blanken, klirrenden Haß —: all dieses enthusiastische Lebensarrangement wird traurig in Frage gestellt, wenn man vor solchen Sylvesterabenden doch nicht bewahrt bleibt, wie vor diesem im Neuen Schauspielhaus, wo ein gesundes Künstlerensemble Max Bernsteins Lustspiel: ‚Die Sünde‘ hinwimmern mußte. Da saßen im bunten Parkett, umflimmert von elektrischem Präzisionsglanz, zerfließend in Düften von Houbigant, Pinaud, Lenthéric und Coty, aufflammend im ondulierten Brand rotblonder Haare, viele Frauen, groß und schön in ihren Directoire-Kostümen, bereit zu Rausch, Tanz und Liebe — —: mußten die, in langen Jahren des Reifens, so majestätisch sich wölben, nur um schließlich doch diese dreiaktige Plattheit zu erdulden? Und all der kritisierenden Smokings, die schwarz aus den ersten Sitzreihen aufsprossen, gelehrte und reinigende Anstrengungen sollten das Herz in der Hemdbrust vor solchem Inferno nicht gerettet haben!? All diese Erhabenen mußten zurück in so Niederes!? Sich den Rücken zerfressen lassen vom kalten Zittern der Verachtung!? . . . Oh: bis an diesen Abend wird mancher Selbstmord sich zurückverfolgen lassen! Was ist uns eine Welt, in der gescheite Männer sich so degradieren müssen? . . . Als vor sechs Jahren Bernsteins ‚d'Mali‘ an Brahms Deutschem Theater aufgeführt wurde, wars einer der ersten vulgarisierenden Schritte vom Wege der Moderne — von einem Wege, dessen Anfänge in Ernst Rosmers zarter und tiefer ‚Dämmerung‘ lagen. Vor zwei Jahren durfte man von ‚Herthas Hochzeit‘ gerade noch mit Respekt reden: die jetzige ‚Sünde‘ ist unverzeihlich.

Oberbayrischer Luftkurort. Gesellschaft von Wohlhabenden. Lotte verabschiedet Bräutigam, streberischen Staatsanwalt, zugunsten freigeistigen Weltenbummlers. Kellnerin Resi, lebfrische fille-mère, entdeckt in abgetakeltem Komödianten ihren Vater und heiratet Gendarmen . . . ‚Sünde‘ ist der Titel eines Bildes, das eine nackte Frau darstellt, vom Staatsanwalt als unsittlich verfehmt, von Lotte aber sogar käuflich erworben wird . . . Bernstein leidet arg darunter, daß infolge törichter Verbote ab und an eine (meist wertlose) Nudität aus irgend einem Provinzschaufenster entfernt werden muß. Und im Phrasenjargon des Goethebundes, mit dem geistigen Aufwand des Kunstkenners Müller aus dem Wahlkreise Meiningen, strömt er seine legitime Opposition gegen so unerhörte Beeinträchtigungen bürgerlicher Freiheit aus. Diese Toleranten wollen sich ihr Menschenrecht auf Nacktheit unter keinen Umständen verkümmern lassen! Ihr Seelenheil hängt ab von der schrankenlosen Publizität jedes rhachitischen Weiberbeins, das irgend ein münchner Atelierbewohner in Oel gesetzt hat!... Mit diesem Fanatismus haben wir zu rechnen. Dürfen aber wohl, in aller Bescheidenheit, die — sehr bornierte — Gegenpartei immer noch erträglicher finden. Dereinst fühlte sich die Kaiserin Eugénie, das frühere Fräulein von Montijo, durch Manets nackte ‚Olympia‘ aufs pein-

lichste skandalisiert. Und ganz kürzlich hat sich die revolutionäre ,Assiette au beurre' (in einer Nummer ,Les caboulots de l'amour et de la mort') an die Seite des vielverspotteten Sittlichkeitsspezialisten Bérenger gestellt. Vielleicht hat Bernsteins flüchtig hingeworfenes Lotterdrämchen das eine Gute, zum Nachdenken über den Wert und die Tiefe von allerhand schwellbrüstigem Humanitätsgekreisch anzuregen.

Ferdinand Hardekopf

Offener Brief an den Herausgeber

Mein lieber Siegfried Jacobsohn! Man hat mich von verschiedenen Seiten aufgefordert, auf Julius Babs Artikel ,Cave canem!' in der ,Schaubühne' wider mich etwas zu erwidern. Ich halte dies zur Sache nicht für nötig. Er hat sich nicht die Mühe gegeben, meine Auseinandersetzungen in der ,Zukunft', meine Warnungen vor einer Heiligsprechung und bedingungslosen Nachfolge Hebbels an unsre heutigen dramatischen Dichter zu widerlegen. Denn die Anwendung eines beliebigen, noch dazu nicht einmal passenden Goethe-Zitates wird er wohl selbst keine Widerlegung meiner tief begründeten Ausführungen nennen. Auf diese Bernhard Bülowsche Taktik einzugehen, ist jedenfalls überflüssig. Sapienti sat!

Ich brauche mir also gottlob noch weniger Mühe zu machen als er, Gegenbeweise zu entkräften, da er sie eben nicht angetreten hat. Und die Sache wäre erledigt und würde überhaupt nicht mehr von mir erwähnt werden, wenn nicht Babs Aufschrei mir Anlaß zu ein paar persönlichen Bemerkungen gäbe. Bei dem Lesen seiner Sätze mußte ich mich immer fragen: Warum in aller Welt ist es bei uns in Deutschland denn nicht möglich, objektive Fragen sachlich zu beantworten? Können wir Schriftsteller uns nicht im Leben oder auf dem Papier über unsre Kunst schlicht und vornehm wie gebildete Menschen unterhalten und so einander fördern? Muß immer gleich Persönliches, Beleidigendes in einen Streit um unser Metier und seine Technik hineingezogen werden? Müssen wir bei jeder Gelegenheit beweisen, daß wir Mitglieder eines noch mangelhaft kultivierten Volkes sind? Ist es durchaus nötig, daß jedes neu heranwachsende Künstlergeschlecht sich in Deutschland wie die Saat des Kadmos befehde? Und wenn dem einmal so ist, warum kann es nicht wenigstens mit Anstand und Würde geschehen? Es soll keinem Kritiker bei uns — und das ist jeder dritte Deutsche — vorenthalten bleiben, Unkunst ,Kitsch' zu nennen. Aber sachliche Erörterungen und Versuche, sich über sein Handwerk und seine Technik klar zu werden und sie andern klar zu machen, nur mit persönlichen Anrempelungen zu erwidern, das halte ich unsrer heutigen herrlichen Zeit nicht mehr für würdig.

Weil es sich um einen von mir sonst sehr geschätzten Menschen wie Julius Bab handelt, richte ich diesen Brief gleichsam zur Geschäftsordnung unsrer Zunft an Sie. Mit gegenseitiger Hülfe, nicht mit Hadern und Streiten kommen wir alle, gleich den Griechen vor Troja, unserm gemeinsamen Ziel, der Kultur unsers Volkes, näher. Und, um den Zwist gleichfalls mit einem Goethe-Zitat zu schließen, das wir als goldenen Spruch über unser Wachen und Schlafen hängen wollen, laßt uns seiner eingedenk sein, wenn wir kritisieren müssen, daß wir es von uns sagen können:

„Und was ich auch für Wege geloffen,
Auf dem Neidpfad habt ihr mich nie
betroffen."

Ihr

Herbert Eulenberg

*

Babs Antwort erscheint in der nächsten Nummer.

Aus der Praxis

Regiepläne

Rabagas

Komödie in vier Akten von Victorien Sardou

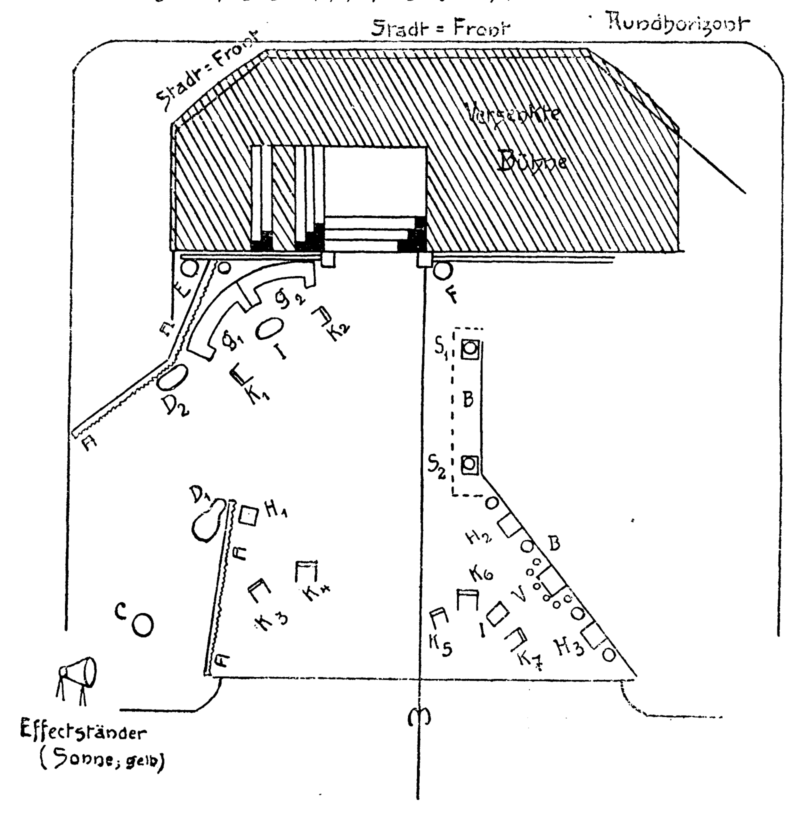
Regieplan nach der Aufführung des Neuen Schauspielhauses zu Berlin

Inszenierung von Dr. Ernst Welisch

Dekoration

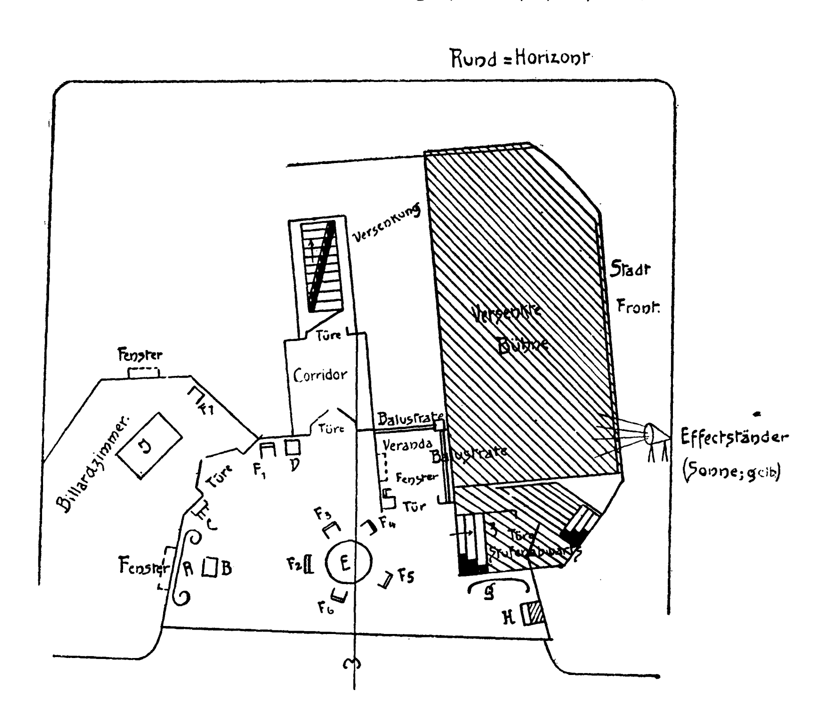
Erster Akt

Terrasse im Schloßgarten von Roccabruna; Aussicht auf Stadt und Meer. A-A Taxushecken, B-B Marmorwände, S_1-S_2 Säulen mit Pergola, C Palme, D_1-D_2 Cypressen, E blühender Oleander, F blühender Orangenbaum, G_1 G_2 Marmorbänke, H_1 Herme mit Karikatur des Fürsten, H_2 H_3 Hermen, V Vase mit Blumenarrangement, I_1 I_2 Tischchen, K_1-K_6 Rohrfauteuils.



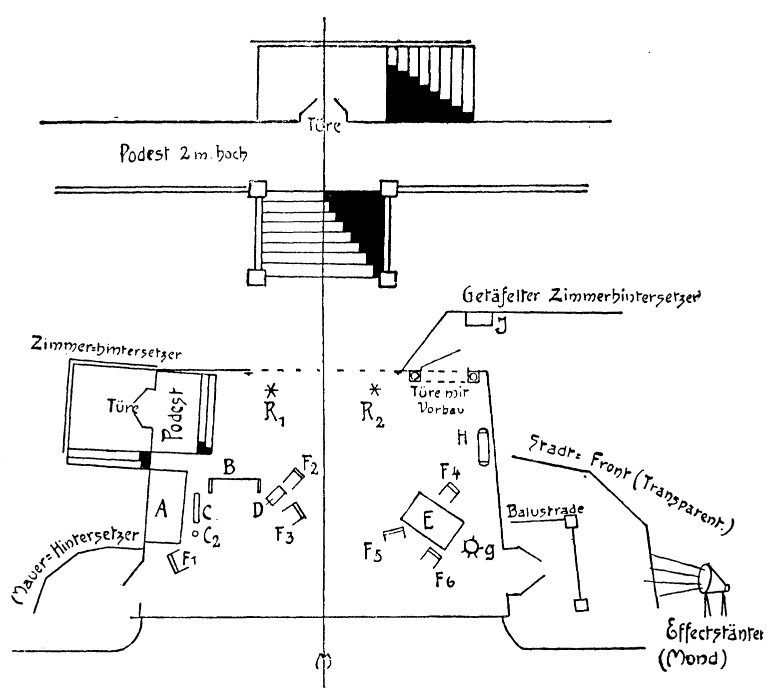
Zweiter Akt

Schmutziges, verlottertes Extrazimmer in der ‚Nachtschwalbe'. Links ein Fenster in anderthalb Meter Höhe; rechts hinten Fenster auf die Veranda. Diese von Weinlaub umrankt. An den Wänden Karikaturen; Stiche aus der französischen Revolution, schlechte Buntdrucke. A Ledersofa, B Tisch, C Pfeifenständer, D Tischchen, E runder Tisch, F_1-F_6 Holzstühle, F_7 Rohrstühle, G Korbsofa, H Tisch mit Schränkchen. Auf dem Fensterbrett links Fläschchen, Geräte, Zinnleuchter. Auf dem Brett des Veranda-Fenster Schachteln, Gläser.



Dritter und vierter Akt

Reicher Gobelinsaal; der Gobelin links vorne ist in Angeln drehbar und bildet so eine Geheimtüre. Rechts Glastüre auf einen Balkon, hinten breite Glastüre, die in das weiß gehaltene Treppenhaus führt. Gediegene, alte Möbel; an den Wänden links und rechts Blaker; Armleuchter auf den Tischen; Wachskerzenbeleuchtung. Von der Empore der Hinterwand ragen vier zerschossene Fahnen in den Saal. A Kamin, darauf Rüstzeug, B geschnitztes Sofa mit Kissen, C_1 Ofenschirm, C_2 Kamingarnitur-Ständer, D Kleines Tischchen (darauf Armleuchter und Glocke) E großer geschnitzter Tisch (mit Armleuchtern, Schreibzeug, Handspiegel), F_1-F_6 verschiedene Fauteuils, G Kerzenkandelaber aus Bronze, R_1 R_2 Rüstungen, H Truhe, I goldbeschlagener Kasten.



Requisiten

Erster Akt: Auf der Szene drei kleine Handkarren mit Kehrricht, zwei Rechen, ein Gartenbesen.

Gebraucht von Diener: Teewagen, darauf acht Mokkatassen. Rauchservice. Zigaretten. Zigarren. Kerze. Feuerzeug. Tablett mit silbernem Kaffeeservice und 2 Makkatassen. Fürst: Zigarre. Brief. Lorgnon. Eva: Rose. Statisten: Instrumente für Katzenmusik. Kindertrompete. Blechdeckel. Pfeifen.

Zweiter Akt: Auf der Szene revolutionäre Bilder an den Wänden. Ueber der Tür zum Billardzimmer. Plakat mit der Aufschrift: Gott 50 Centimes. Auf dem Fensterbrett Pappschachtel mit Geld. An der hintern Wand links Sammelbüchse. Rauchtisch mit Pfeifenständer. Tabakskasten und Fidibusse. Zündhölzer. Auf dem Mitteltisch viele Zeitungen. Konzeptbogen. Papierscheere. Auf dem Tisch vorn rechts drei bis vier Bücher, Gummitopf. Auf dem Balkon Wäsche zum Trocknen.

Gebraucht von Magd: Staubtuch. Waschschüssel mit Wasser. Handtuch. Seife. Kellner: Glas Bier. Tablett mit Teller, Messer, Gabel, Teelöffel, Eierbecher. Zwei sehr harte Eier. Schinken, Butter, Brot, eine Flasche Wein, ein Glas. Tablett mit Tasse Kaffee. Alter Mann: Kleine Broschüre. Bigorro: Skizzenbuch. Camerlin: Geld. Vuillard: Korrekturbogen. Hornbrille. Rabagas: Aktenmappe. Notizbuch. Brieftasche mit Papiergeld. Bleistift. Noisette: Korrekturbogen, Visitenkarte. Robespierre: Manuskript. André: Zeitung. Petrowleki: alte Brieftasche mit schmutzigen Papieren.

Dritter und vierter Akt: Auf der Szene drei Armleuchter. Schreibtischausstattung, viele Konzeptbogen. Handspiegel. Schüttelglocke auf Tisch links.

Gebraucht von Boubard: Zeitung. Alle Offiziere (6): Notizbücher, Blei-

stifte. Diener: Zwei Armleuchter, zwei Kerzenauslöscher. Tablett mit Speiseeis. Tablett mit acht Mokkatassen. Bricoli: Konzeptbogen. Fürst: Konzeptbogen. Bricoli: Schlüssel, ausgeschriebenes Blättchen Papier. Rabagas: Ministerportefeuille mit Aktenstücken. Zwei Soldaten: Zwei Fackeln.

Masken und Kostüme

Tracht von 1860.

Fürst: Glatt rasiert, kleine leicht angegraute Kotelettes. leicht angegrautes Haar. 1. Brauner Taillenrock helle Seidenweste, helle Hose. 3. 4. Blaue Frackuniform, hoher goldgestickter Kragen, weiße goldgestickte Revers, weiße Aufschläge Epaulettes, weiße Hose. Goldene Fangschnur.

Gabriele: 1. Blaues Battistkleid mit Krinoline. 3. 4. Rosa Brocatkleid mit Rosen und rosa Band garniert.

Gino: Blauer Uniformfrack, weiße Revers mit Gold besetzt, goldene Epaulettes und Fangschnur, hoher reichgestickter Kragen, weiße Aufschläge, weiße Hose mit Goldstreifen, blauer Stoffczako mit blauweißem Haarputz und Helmfangschnur. Offiziersſäbel mit goldenem Portepee. Bartlos.

Miß Brown: 1. Weißes Chiffonkleid, mit schwarzem Sammet garniert, weißer Strohhut mit Feldblumen, grünseidener Elfenbein-Knicker. Krinoline. 2. Braunes Sammetjackett, braunseidener Rock, Krinoline, blaues Baertt, mit Silber garniert. 3. Grünes Taffetkleid, mit Spitzen und Rosen garniert. 4. Rosa Negligée mit Spitzen, darüber ein Mantel von rotem Pann mit Spachtelbesatz.

Boubard, Oberst: Wie Prinz Gino.

de Vintimille, de Mora, Flavarens: Wie Prinz Gino, nur einfachere Stickerei.

Sottoboio: 1. Einreihiger brauner Gehrock, helle Seidenweste, helle Hose. 3. Schwarzer Ministerfrack. reich mit Gold gestickt, Minister-Weste und Hose, weißer Ministerdegen, Zweispitz mit weißer Plumage.

Bricoli: 1. Schwarze einreihige Frackuniform mit hohem violetten gestickten Kragen und Aufschlägen ohne Rabatten, schwarze Hose mit Goldstreifen, Fangschnur, Epaulettes, Zweispitz. 3. Roter, goldgestickter Ministerfrack, weiße Weste und Hose, weißer Ministerdegen, Zweispitz mit schwarzer Plumage.

Baronin von Sottoboio: 1. Helles Organtinkleid mit Spitzen und rosa Band garniert, Krinoline. 3. 4. Elektree-Damastkleid.

Fräulein von Thérouane: 1. Helles buntes Organtinkleid. mit fraise Band garniert. 3. 4. Grünes Damastkleid, mit schwarzem Sammet garniert, Krinoline.

Rabagas. Advokat: 2. Einreihiger unmoderner Gehrock mit Sammetkragen, geblümte Leinenweste, graue Hose, Vatermörder, Schlapphut. 3. Schwarzer Frack, schwarze Kniehose weiße Weste. schwarze Strümpfe. 4. wie 3, nur aus Frack Aermel ausgetrennt und zerrissen. Glatt rasiert, grauer Haarschopf.

Camerlin: Einreihiger unmoderner Gehrock, Weste, karrierte Hose, hohen Cylinder mit großer Schnalle. Blonde Perücke, hohe Stirne.

Vuillard: Brauner, zweireihiger. kurzer Gehrock, schwarze Hose, gestreifte Sammetweste. Graue Perücke. Brille. Bartlos.

Chaffiou: 2. Helle Hose, geblümte Sammetweste, einreihiger Gehrock. 3. Roter Livreerock. mit Gold besetzt, Fangschnur, rote Kniehose, weiße Weste, weiße Strümpfe, die ganze Livree sitzt ihm nicht. Schütteres Haar. Bartlos.

General Petrowolski: 2. Roter. garnierter Uniformfrack, weiße alte Leder-Reithose, hohe Röhrenstiefel, großer Schlapphut mit Feder, Schwungsäbel. 4. Grüner Tuch-Uniformfrack, reich mit Gold, weiße Stiefelhose. lange Lackstiefel, Bärenmütze. Rote Nase; mächtiger, grauer Schnauzbart.

Robespierre: Schwarzer Empirefrack, helle Seidenweste, graue Hose, schwarzer Biedermeier-Zylinder mit Schnalle. Blond, jung, bartlos.

Bigorro: Wie Leutnant. Braune Lockenperücke.

Tirelirette: Schottisch karrierter Rock, roter Ueberwurf, schwarzseidener Schal, rote Schuhe, Krinoline. Strohhut überladen geputzt.

Théréson: Grün karriertes Wollkleid, Krinoline.

Noisette, Setzerjunge: Velanthose, blaue Bluse, rotes Halstuch.

Patentliste

Diese Rubrik soll ein Bedürfnis der theatertechnisch interessierten Leser befriedigen. Neben der Kennzeichnung der neuesten Erfindungen und Ideen auf theatertechnischem Gebiet in Form nachstehender Patentlisten (Gebrauchsmustereintragungen des Kaiserlichen Patentamts in Berlin) sollen besonders wichtige technische Neuerungen in zwangloser Folge eingehend beschrieben werden.

Die erste Nummer bezieht sich auf die erteilte patentamtliche Urkunde; das Datum bedeutet den Tag der Eintragung, die Nummer mit dem voranstehenden Buchstaben das Aktenzeichen.

In allen Patent- und Muster-, sowie Bild- und Kostümschutz-Angelegenheiten erhalten die Abonnenten und Inserenten der ‚Schaubühne' unentgeltlich Auskunft durch die Redaktion.

* * *

327093. Elektrische Theaterlampe, dadurch gekennzeichnet, daß eine Glühlampe mit Reflektor vorhanden ist, während der vor diesem befindliche Teil der Gehäusevorderwand lichtdurchlässig ist und an der Außenwand die Stromschaltvorrichtung sich befindet.

Viktor Köhler, Berlin, Lindenstr. 66. 20. 1. 08. K. 29293.

334102. Modell zur Darstellung von Schattenbildern, dadurch gekennzeichnet, daß die zum Durchlassen oder Reflektieren der Lichtstrahlen dienenden Teile — abgesehen von den äußern Begrenzungen — verschiedenartige Lichtbrechung oder Winkel zur Erlangung der für den plastischen Eindruck des Bildes notwendigen Lichtverteilung haben.

Johann Ludwig Buschbaum, Artist, Frankfurt a. M., Ruppersheimer Str. 4. 2. 3. 08. B. 37352.

333644. Apparat für optische Schaustellungen, dadurch gekennzeichnet, daß in einem geschlossenen Kasten ein hell beleuchtetes Bild seine Strahlen durch eine plan-konvexe Linse wirft und diese Strahlen divergierend auf eine im dunkeln aufgestellte Fläche weitergibt — zu dem Zweck, das Originalbild vergrößert sichtbar zu machen.

Armand Deperdussin, Paris, 26 Avenue de Villiers. 30. 3. 08. D. 13815.

Juristischer Briefkasten

A. S. Als Direktor eines reisenden Schauspielensembles müssen Sie Konzession aus § 32 der Gewerbeordnung haben, selbst wenn der Direktor des Etablissements, in dem Sie die Vorstellungen geben, aus § 32 konzessioniert ist. Es gibt auch jetzt noch sogenannte Wanderkonzessionen. Sogenannte Reichskonzessionen gibt es nicht mehr. Sie werden gut daran tun, zur Erlangung einer Wanderkonzession sachverständige Hilfe in Anspruch zu nehmen.

R. G. Sie haben zwar nicht ordnungsgemäß gekündigt; denn nach Ihrem Vertrage soll die Kündigung durch eingeschriebenen Brief geschehen. Der Formverstoß ist aber dadurch gutgemacht, daß dem Direktor Ihre Kündigung zugegangen ist. Das ergibt sich ja am besten daraus, daß der Direktor mit Ihnen über Ihren Brief gesprochen hat. Sie brauchen den Einwand, daß Sie nicht ordnungsmäßig und daher nicht rechtswirksam gekündigt haben, nicht zu fürchten.

Annahmen

Alexandre Bisson: Frau X., Drama. Berlin, Neues Theater.

Alfred Capus: Der verwundete Vogel, Schauspiel. Berlin, Deutsches Theater.

Max Dreyer: Des Pfarrers Tochter von Streladorf, Komödie. Berlin, Lessingtheater.

Fritz Friedmann-Frederich: Sein Sündenregister, Schwank. Wien, Bürgertheater.

Robert Michel: Mejrima, Drama. Prag, Deutsches Landestheater.

Robert Overweg: Der Befehl des Fürsten, Lustspiel. Berlin, Berliner Theater.

André Rivoire: Der gute König Dagobert, Versdrama. Berlin, Deutsches Theater.

Carl Friedrich Wiegand: Winternacht, Drama. Zürich, Stadttheater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

25. 12. Gebhard Schätzler-Perasini: Frau Juttas Brautfahrt, Lustspiel. Posen, Stadttheater.

Rudolf Presber: Das Versöhnungsfest, Einaktige Komödie. Altona, Stadttheater.

27. 12. Gebhard Schätzler-Perasini und Richard Keßler: Der Luftleutnant, Ballonschwank. Heidelberg, Stadttheater.

Wagh: Ein Königreich m. b. H., Politische Komödie. Nürnberg, Intimes Theater.

31. 12. Max Bernstein: Die Sünde, Lustspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Neue Bücher

Julius Bab und Willi Handl: Deutsche Schauspieler, Porträts aus Berlin und Wien. Berlin, Oesterheld & Co. 225 S. M. 3,—.

Otto Franz Gensichen: Kulissenluft, Plaudereien. Berlin, Hermann Pätel.

Dramen

Ludwig Fahrenkrog: Baldur, Drama. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. M. 3,—.

Auguste Schaeffer-Wahrmund: Phokion, Künstlerdrama. Wien, Karl Gerolds Sohn.

Zeitschriftenschau

Richard A. Bermann: Ein Stück Reinhardtscher Bühnenkunst. Deutsche Theaterzeitschrift I 13.

Rudolf Oeser: Ein Theatergesetz im Deutschen Reich. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII 52.

Ernst Leopold Stahl: Ein Nationaltheater in England. Masken IV 18.

Walter Turszinsky: Friedrich Kayßler. Bühne und Welt XI 6.

Erich Wulffen: Kriminalpsychologie in Goethes ‚Iphigenie auf Tauris‘. Velhagen & Klasings Monatshefte XXIII 5.

Eugen Zabel: Victorien Sardou. Velhagen & Klasings Monatshefte XXIII 5.

Theaterbau

Coblenz. Architekt Reid hat dem Magistrat einen Plan eingereicht, nach dem an Stelle des alten Stadttheaters, das mit erheblichen Kosten umgebaut werden mußte, ein neues zu errichten wäre.

Dresden. Der Umbau des Hoftheaters, der dringend nötig geworden ist, wird 1700000 Mark kosten, wovon die königliche Zivilliste 150000 Mark auf sich genommen hat. Man will alle Holzteile durch Eisenkonstruktionen ersetzen, die mangelhaften technischen Einrichtungen verbessern, die Möglichkeit schaffen, den Zuschauerraum durch einen eisernen Vorhang abzuschließen, und andre Sicherheitsvorrichtungen treffen.

Duisburg. Für den Theaterneubau hat die Duisburger Terraingesellschaft 10000 Mark unter der Bedingung gestiftet, daß das Theater auf dem in Aussicht genommenen Platz am Pulverweg gebaut wird.

Heilbronn. Für das neue Theater fand der Platz an der Allee, hinter dem Bläßschen Palais, die Genehmigung der zuständigen Behörden.

München. Im Frühjahr 1910 soll das Gärtnerplatztheater durch einen Umbau vergrößert werden.

Posen. Die Stadtverordnetenversammlung übertrug den Neubau des Stadttheaters, für den zwei Millionen Mark ausgesetzt sind, der Firma Heilmann & Littmann in München.

Stuttgart. Das neue Hoftheater wird am Platz des Botanischen Gartens nach dem Projekt des Professors Littmann gebaut werden. Zur Ausführung wird die Architektenfirma Schmohl & Staehelin in Stuttgart zugezogen.

Engagements

Basel (Neues Stadttheater): Clemens Rhoden, 1909/11.

Berlin (Kleines Theater): Aurel Nowotny.

(Residenztheater): Amelie Halamuda.

(Schauspielhaus): Heinrich Schroth, 1909. Paula Somary, 1911.

Bern (Stadttheater): Otto Goetze, 1909/11.

Braunschweig (Hoftheater): Josefine Weiß, 1909/14.

Bremen (Tivolitheater): Marie Hastert, Sommer 1909.

Brieg (Stadttheater): Justus Paris, 1908/9.

Cottbus (Stadttheater): Vilma Reich, 1909/10.

Dortmund (Stadttheater): Hans Theurer, 1909/12.

Dresden (Residenztheater): Paul Vogel.

Düsseldorf (Stadttheater): Olga Bieselly.

Essen (Stadttheater): Paul Breitfeld, 1909/11.

Glogau (Stadttheater): Hans Devil.

Kiel (Vereinigte Stadttheater: Leo Jngber, 1909/11.

Königsberg (Louisentheater): Julius Erend, Josef Lojda, Sommer 1909.

(Stadttheater): Kurt Ehrle, 1909/12.

Leipzig (Schauspielhaus): Hans Greeff, Hedwig Reinau, 1909/12.

(Vereinigte Stadttheater): Kurt Felden, 1909/14.

Memel (Stadttheater): Kurt Süssenguth.

Mülhausen im Elsaß (Stadttheater): Fritz Bartsch.

Nordhausen: Ina Boether. Kurt Steinbach.

Nürnberg (Stadttheater): Gertrud Calvert. Michael Runkel. Luise Weidlich, 1909/11.

Osnabrück (Neues Stadttheater): Jan Heythekker, 1909/11.

Prag (Landestheater): Otto Frieberg, 1909/12.

Ratibor: Margarete Hensel, 1908/9.

Thorn (Stadttheater): Fritz Krüger. Frau Körner-Krüger. Otto Thomsen.

Weimar (Hoftheater): Hans Illiger.

Wien (Deutsches Volkstheater): Edmund Heding.

Zwickau (Stadttheater): Ilse Rossi, 1908/9.

Todesfälle

18. 12. Grete Müller in Berlin. Geboren 1886. Mitglied des Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhauses zu Berlin.

19. 12. Georg Kruse in Berlin. Geboren 1830 in Neustrelitz. Direktor des alten berliner Nationaltheaters. Verfasser zahlreicher Lustspiele und Volksstücke.

23. 12. Herbert Goeßner in Berlin. Geboren 1882. Mitglied des Neuen Schauspielhauses zu Berlin.

Friedrich Schütz in Wien. Geboren 1845. Theaterkritiker der Neuen Freien Presse.

Nachrichten

Berlin

Zwischen der Königlichen Generalintendantur und dem Kammersänger Hermann Gura ist ein Vertrag zustande gekommen, wonach Herr Gura auch im Sommer 1909 das Neue Königliche Operntheater übernimmt. Die Spielzeit soll am 5. Juni beginnen und bis zum 21. August dauern und während dieser Zeit die Hauptwerke aus dem Repertoire der berliner Hofoper, darunter eine große Anzahl Wagnerscher Werke, sowie eine Reihe von Novitäten bringen.

Das Schillertheater hat vom 25. November bis zum 8. Dezember seine Besucher über den Theateranfang abstimmen lassen. 1231 Personen haben für die Verschiebung auf 8½ Uhr, 3904 habeu dagegen gestimmt.

Deutschland

Am dresdner Hoftheater ist Hofrat Dr. Karl Zeiß zum ersten Dramaturgen ernannt worden.

In Halle an der Saale hat sich, unter dem Eindruck der Menander-Aufführungen in Lauchstedt, ein Lauchstedter Theaterverein gebildet. Er beschloß, vorerst im Frühsommer 1909 Goethesche Werke, die sonst nicht im Spielplan erscheinen, darzubieten, und zwar zunächst Goethes altes lauchstedter Eröffnungsspiel ‚Was wir bringen' und die ‚Pandora'.

Der Intendant des mannheimer Hoftheaters, Dr. Carl Hagemann, hat mit dem Stadtrat einen neuen Vertrag auf weitere drei Jahre, beginnend am 1. September 1909, abgeschlossen.

Josefine Rottmann, die Heroine des münchner Hoftheaters, hat wegen Differenzen mit der Generalintendanz die Lösung ihres bis 1912 laufenden Vertrages nachgesucht und znm 1. September 1910 bewilligt erhalten.

Das Intime Theater in Nürnberg

hat Direktor Hans Blum von Konstanz auf mehrere Jahre gepachtet.

Die selbständige Leitung des regensburger Stadttheaters ist von der Stadtverwaltung Herrn Dr. Maurach übertragen worden. Dabei bleibt der Vertrag des Direktors Laska mit der Stadtverwaltung bis Ende der Spielzeit 1909/10 bestehen. Laska hat den gesamten Fundus dem für ihn einspringenden neuen Bühnenleiter zur Verfügung zu stellen.

Oesterreich

Alfred Roller wurde „auf seinen Wunsch" mit Ablauf dieses Spieljahrs seines Amtes als Vorstand des Ausstattungswesens im wiener Hofoperntheater enthoben. Er wird aber auch nach Ablauf seines Vertrages bei der Inszenierung von Werken, die seiner künstlerischen Individualität besonders zusagen, mittätig sein.

Ausland

Tommaso Salvini hat am ersten Januar in Florenz seinen achtzigsten Geburtstag gefeiert.

Das Künstlerische Theater in Moskau hat Edward Gordon Craig verpflichtet, von seinem Wohnort Florenz aus Zeichnungen, Modelle und Entwürfe zu Inszenierungen zu liefern. Das erste größere Drama, an dessen Inszenierung Craig auf diese Weise beteiligt sein wird, ist Ibsens ‚Kaiser und Galiläer'. Zweimal jährlich wird Craig nach Moskau kommen.

Die Presse

1. Schmidtbonn 2. Bernstein

Berliner Tageblatt

1. ‚Der Graf von Gleichen' ist eine große Hoffnung mehr.

2. Was an Bernsteins Lustspiel an Substanz übrig bleibt, ist doch nur das alte, liebe, behagliche, sanft unwahre Familienlustspiel.

Morgenpost

1. Ein langgedehntes, mehr in die Breite als in die Tiefe geratenes Versstück.

2. Wenn man zum Schluß auch tüchtig ins Lachen kommt, so versöhnt es doch nicht mit anderthalb Stunden gähnender Langeweile.

Lokalanzeiger

1. Das Schauspiel ist ein in den Rahmen der Sage gespanntes Seelengemälde voll tragischer Wirkung.

2. Trotz des Mangels, an Technik, an festgeschlossener Handlung, an Verwicklung und Situationskomik hielt Bernsteins sprudelnder Witz in Laune.

Vossische Zeitung

1. Schmidtbonn drängt das hochgemute Gleichen-Motiv auf die Fläche des Alltäglichen herab.

2. Der Schwank hat nur ein Schema, uralt, verbraucht, verstaubt.

Börsencourier

1. Ein Drama, dem ein Ehrenplatz in der Literaturgeschichte sicher ist.

2. Ein liebenswürdig-stilles Lustspiel, in dem wohl mehr steckt, als aufs erste Anhören zur Geltung kam.

Seit dem ersten Januar besteht der Postscheckverkehr, auf den die Abonnenten der ‚Schaubühne' in ihrem Interesse hingewiesen seien. Gegen Zahlung einer Stammeinlage von 100 Mark kann man sich ein Konto bei der Post anlegen und alle Zahlungen, die diese Summe nicht übersteigen, durch eine Postscheckkarte leisten, die man ausgefüllt in den Briefkasten wirft. Dann wird der Betrag von dem Konto des Zahlers auf das Konto des Empfängers überschrieben, oder, falls dieser keins besitzt, ihm ausgezahlt. Es sind also auch diejenigen Leser, die kein Konto haben, in der Lage, sich die Einlösung des Abonnements zu verbilligen. Für jeden Scheck bis zu 150 Mark sind 5 Pfennige, für jede Buchung auf ein Konto 2 Pfennige zu entrichten. Der nächsten Nummer wird eine Zahlkarte beiliegen.

* * *

Das Sach- und Namensregister des zweiten Halbjahrgangs 1908 wird für die Abonnenten der vierten Januarnummer (vom 28. Januar) beigegeben. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag.

Die Einbanddecke 1908 II, die schon jetzt, zum Preise von einer Mark, bezogen werden kann, ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der sechsundzwanzig Nummern, nicht auch für die Inseratenseiten bestimmt. Diese lasse man vom Buchbinder herausschneiden.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 2
14. Januar 1909

August Strindberg / von Wilhelm Michel

Eine imaginäre Lebensgeschichte des Sechzigjährigen

Das Leben dichtete und sprach: Ich weiß einen Mann, einen Dichter, dessen Seele ist der Zweifel, dessen Herz ist ein Wolfsherz, und dessen Wort ist das lebendige Feuer. Seine Augen sind zwei tiefe Brunnen voll grauer Qual, und wenn ein Mensch in sie hineinschaut, kann er in derselbigen Nacht nicht schlafen. Aber erst seinen Mund müßt ihr sehen, diesen entstellten, gepeinigten Mund, diese armen, schamlosen und wie zum Kuß gespitzten Lippen! Seht ihn an, diesen Mund voll unflätiger Trauer! Nein, seht ihn nicht an, wendet euch fort. Denn seine Lippen sind ganz nackt, und ihre schimpfliche, groteske Nacktheit würde euch töten. Ihr würdet bei ihrem Anblick sterben — vor Scham. Hört lieber auf seine Worte! Sie wollen euch erzählen vom Tal des Todes, wo sein Mund sich so zusammenkrampfte, von der Hölle, die ihm breite Schatten unter die Augen malte, und vom Lande Gottes, wo er die Trauer seiner Augen und die frei entfaltete Stirne gewann. Hört auf seine Worte. Sie kommen dahergefahren wie ein heißer, feuriger Wüstenwind, sie klingen stark und fanatisch wie Schlachthörner, sie rauschen und knattern wie seidene Fahnen, die durch den Sturm getragen werden. Das rauscht und singt:

Auch ich war einst ein Kind. Ihr könnt es nicht glauben, aber es ist doch wahr. Ich selber konnte mich lange nicht daran erinnern. Ich fing erst an zu leben, als ich meine erste Sünde beging, und da war ich kein Kind mehr, denn Kinder sündigen nicht. Ich ging und ging durchs Leben und kam durch einen Wald, der war voll giftiger Schlangen. Aber mein Gift war schärfer als das ihre, das ich hätte trinken können wie Wein. Die Schlangen, die mich bissen, mußten an mir sterben, und ich zog aus ihren Giftdrüsen nur Kühlung und Kraft. Und ich ging weiter und kam in das Tal des Todes. Wißt ihr, wie das Tal des Todes aussieht? Man geht auf Spiegeln von Glas, und die Wände sind auch Spiegel, und der Himmel, der sich über das Tal wölbt, ist ein gewaltiger Hohlspiegel, der

gleißt und funkelt. Sieht man zu Boden, so sieht man sich selbst auf dem Kopfe stehend. Sieht man links oder rechts, so sieht man sich selbst nicht einmal, sondern viele hundert Male, in hundert engen Kammern hundert Mal nebeneinander gesetzt. Und blickt man zum Himmel empor, so sieht man droben wieder nur einen ins Ungeheuerliche verzerrten Menschen, die Züge von Teufelshand zerbeult und zu einem unsinnigen Grinsen auseinandergezogen. Und doch sieht man in dem Tal des Todes lieber hinauf in den Hohlspiegel als in die Spiegel zu beiden Seiten, weil man sich in der verzerrten Fratze droben nicht so leicht erkennt. Jetzt weint ihr, liebe Kinder. Ja, dies ist wahrlich bitterer Tränen wert. Aber weint nicht so sehr, denn siehe, es ist vergangen und von mir abgefallen wie die Blüten vom Baum.

Und das danke ich dem Weib, das mich liebte. Sie führte mich aus dem Tal des Todes heraus, das so schrecklich ist, daß man darin nicht einmal leiden kann. Der Ort, wo sie mich hinführte, war nun zwar die Hölle, aber wie lustig und lieblich ist die Hölle im Vergleich zum Tal des Todes! Dort kann man fühlen, und man kann leiden, und man kann kämpfen. Was man fühlt, das ist zwar nur Haß und Grimm. Aber welche Wonne, wieder hassen zu können, wenn man durch das Tal des Todes gewandert ist! Der Kampf, den man kämpft, ist zwar blutig und teuflisch, und er wird mit lauter vergifteten Waffen geführt. Aber man hat doch Gegner, die keine Spiegelbilder sind und die man — o Wonne ohne gleichen! — gerade deshalb bekämpft, weil sie einem nicht gleichen. Und man hat einen Teufel, der einen peinigt, und der Teufel ist ein Weib, und das Weib ist das, welches man liebt. Wenn man aus dem Tal des Todes in die Hölle kommt, so merkt man anfangs gar nicht, daß man von dem Teufel gepeinigt wird. Die feurigen Ruten, mit denen er uns schlägt, sind wie blühende Lilienstengel. Und wenn das Gesicht des Teufels im Ringen um Sieg oder Tod das unsre streift, dann stammelt man beseligt: „Küsse mich! Oh, laß dich noch einmal küssen!“ Man ist wie ein Schlafender, dem der Mörder die Decke von der Brust zieht, um mit seinem Messer desto sicherer das Herz zu treffen: man lächelt im Schlafe und tastet nach seinem Gesicht, um ihn zu streicheln.

Allmählich erst spürt man den Schmerz der Rutenschläge, allmählich merkt man erst den bittern Ernst des Ringens um Sieg oder Tod. Und nun wird man selber Teufel, und dann ist die Hölle vollständig beisammen. Jedes Leid, das einem der andre zufügt, wird zur Geißel, mit der man ihn schlägt. Kein böses Wörtchen geht verloren, kein hämischer Blick wird vergessen. Verwandelt taucht jede Bosheit wieder auf. Hundertmal hinabgewürgt, kommt sie immer wieder zum Vorschein und sagt: Da, friß mich! Und zu allem Haß und Groll gesellt sich die Raserei unmenschlichen Ekels, so daß man wie wütend um sich schlägt. Und wo man auch hinschlagen mag, immer ist dort, wo man hinschlägt, der höllische Genosse und windet sich unter unsern Hieben.

So sieht die Hölle aus. Sie ist weniger schrecklich als das Tal des Todes. Aber wenn man das Tal des Todes vergessen hat, wünscht man sich doch aus der Hölle in jenes zurück. So schrecklich ist sie immerhin. Jetzt lächelt ihr, liebe Kinder. Ja, dies ist wahrlich eines milden Lächelns wert. Aber werdet mir nicht stolz und verachtet nicht, denn während man im Tal des Todes rein bleibt wie der Blitz, unmenschlich rein und herzzerreißend schuldlos, wächst in der Hölle das größte aller Uebel: die Schuld.

Das lernte ich erkennen, als ich aus der Hölle heraustrat in das Land Gottes. „Wie?", sagt ihr, liebe Kinder, „ist nicht überall Gottes Land?" Aber höret zu, und ich will euch erzählen, wie es dort aussah. Das war ein enges, schrecklich enges Tal inmitten schwarzer Felsen. Geht man fünf Schritte vorwärts, so stößt man sich den Kopf an Felsen blutig. Geht man seitwärts, so ist es dasselbe. Von Felsen ist man rings umschlossen, und nach oben weichen die Wände nicht etwa zurück, sondern sie nähern sich von rechts nach links, von vorwärts und rückwärts und wachsen hoch über deinem Scheitel so eng zusammen, daß fast ein Auge die Oeffnung zudecken könnte.

Im Lande Gottes kann man nichts andres tun, als entweder die Hirnschale an hartem Basalt zertrümmern oder in die Höhe schauen. Eines von beiden muß man tun, und ich tat das zweite. Ich blickte hinauf, und da ich oben in der Oeffnung etwas Helles, Blinkendes sah, schrie ich auf wie ein zu Tod getroffener Stier. Denn ich glaubte den Hohlspiegel aus dem Tal des Todes wiederzusehen. Hätte von dort oben mein eigenes, verzerrtes Gesicht zu mir herabgestiert, ich wäre auf der Stelle eines beispiellosen Todes gestorben. Aber als ich mit Zittern und Zagen den Blick ein zweites Mal hob, siehe, da war dort oben wirklich ein Auge, das blinkte und glänzte. Nicht mein Auge, denn solche Geduld und Abgeschiedenheit gibt es in Menschenaugen nicht. Es war das Auge Gottes, der mich eingefangen hatte in diesem trostlosen Schacht, so daß er mich zwang, ihn anzusehen.

Und nun geschah mit mir eine Sache, die war süß wie eine Heimkehr, zerfleischend wie ein Tod, wonnig wie ein Wiedersehen, wehmütig wie ein Abschied, furchtbar wie ein Engelsturz und sanft wie ein Kinderwiegenlied, das eine kranke Mutter in Dämmerungszeit ihrem Kinde singt.

Könnt ihr euch einen Menschen denken, der in den hohen Alpen auf einem schmalen, schmalen Rande steht, so eng an die überhängende Felswand gepreßt, daß er eben noch das Uebergewicht vermeiden kann? Den Kopf hält er krampfhaft zurück, die Schultern auch und die Arme auch, und seinem Blute möchte er befehlen, sich in den Füßen zu sammeln, um das kleine Gramm Gewichtsverschiebung hintanzuhalten, das ihm den Sturz bringen muß. Aber seine Kräfte erlahmen, die Muskeln spannen sich zitternd ab, er wird lüstern wie ein Tier, sich auf die Wände niederzulassen. Noch eine halbe Minute, noch zehn, noch drei, noch eine Sekunde, dann beginnt das Ueberschlagen, das Wirbeln durch die leere Luft. Da schiebt

sich plötzlich, leise, unhörbar wie eine Theaterkulisse, die auf Schienen läuft, der jenseitige Rand des Abgrundes so nahe heran, daß der Mensch einen Fuß darauf setzen kann. Nun jubiliert, ihr Berge und Täler! Nun rauscht, ihr Ströme und all ihr zahllosen Bäche und singt ein neues Lied, ein Lied vom Leben, ein Lied von der Handbreit Erde, auf der ich fühlend stehe und gerettet!

So, ihr Kinder, wie diesem Menschen, so ward auch mir, da ich das Auge Gottes sah. Alles Streben meiner Seele fand hier ein gegenwirkendes Widerlager. Ein Echo ward meinem Wort, und für die finstersten Monologe meines Herzens, in denen mein ganzes Leben lag, fand ich einen Partner, der Rede und Widerrede mit mir wechselte. All meine Lust, all mein Leid, all mein zielloser Grimm fand hier ein Bett. All meine Lust — ich erinnerte mich an meine Kindheit, und bittre Tränen rannen aus meinen Augen, von denen man sagte, sie hätten den bösen Blick. All mein Grimm — ich reckte die Faust hinauf gegen das Auge Gottes und knirschte mit den Zähnen. Aber da ich den Arm sinken ließ, strahlte die lästernde Faust wie geläutertes Gold. So schön, so heilig, so gesegnet ist selbst die Empörung wider Gott.

Da weinte ich wieder und sprach: „Was hast du mit mir gemacht? Ich war ein Lästerer, nun fließen Tränen über mein Gesicht. Ich war gottlos wie ein Glücklicher, obwohl ich unglücklich war, und unbändig, wie es nur ein Schwede zu sein vermag. Du aber hast mich eingefangen wie ein wildes Tier. Kann es dir Freude machen, dein Lob aus meinem bösen Mund zu hören? Aber meine Kehle ist von Lästerungen verbrannt, und im Psalm der Gemeinde klänge meine Stimme rauh wie das Bellen des Schakals. Wenn ein lichter Gedanke in mich hineintritt, dann geschieht in meinem Hirn ein wüstes Zusammenrennen und Gaffen wie von grauen Sträflingen, in deren Haus eine Prinzessin im Blondhaar und mit goldener Krone kommt. Und du willst mich ganz mit Licht überfluten? Siehe, da mir einfiel, daß auch ich einstens ein Kind war, da mußte ich weinen. Löschen diese Tränen nicht auch eines Gottes Hoffnung und fromme Neugier aus?"

Aber Gott antwortete mit einem leisen Flüstern und sprach:

„Schöner Empörer, mein liebes Kind! Hast du mich nicht erschaffen? Wuchs ich nicht mitten aus deinem dunklen Herzen heraus? Siehe, dein Herz war rechte Gotteserde von Jugend auf. In seinen Furchen schlummerte ich, umgeben von dem schönen, aber unfruchtbaren Mohn. Und deine bösen Gedanken kamen zu jäten, die Sünde kam wie ein Pflüger und riß mit scharfem Eisen die Erde auf, und Tränen fielen wie eine Sintflut auf das Land und verwandelten es fast in Schlamm. Aber Gott ist ein seltsames Reis und donnert. Und du verstandest es trefflich zu bauen. So wuchs ich auf wie ein junger Riese, und da du nun einen belaubten Wipfel über dir rauschen hörst, wirst du staunen und sagen: Du wunderlicher Baum, ich kenne dich nicht?"

Und Gott sprach weiter, und sein Wort klang wirklich wie das Wipfelrauschen im Walde, das man selbst dann hört, wenn keines Windes Sehnsucht in den Zweigen harft: „Deine Schuld hat mich erschaffen, aber deine Schuld trennt mich von dir. Die Felsen, in denen du dich gefangen hast, sind deine Schuld, und sie trennen dich von mir. Ich sitze auf ihnen wie auf einem Throne, ich throne auf den Felsen deiner Schuld, aber sie trennen dich von mir. Sie tragen mich, sie rahmen mein Auge, sie erhöhen und steigern meines Auges Glanz, aber sie trennen dich von mir. Schöner Empörer, mein Sohn, der mich erschuf, ach, willst du nicht ein wenig weinen über sie? Ein wenig weinen und ein wenig betrübt sein und die Hände zusammenlegen und Liebe und Mitleid verschwenden; Liebe für dich — denn du hast dich nicht geliebt; Mitleid für mich — denn ich werbe um dich, und du willst mich nur fürchten. Brich aus, du Quell, und opfere dich! Sei nicht karg, beschenke mich mit deiner Seele, und ich will sie dir wieder heimzahlen mit Wucher tausendfach in den blanken Münzen der Kraft. Wende dich und verschwende dich, schöner Empörer, mein liebstes, längst geliebtes Kind!"

So rauschte Gottes Stimme und schwieg. Aber die Worte, die sie sprach, klangen nicht von außen an mein Ohr. Tief in meiner Brust wurden sie gedichtet und wiegten sich als eine süße Fremdheit durch die Gänge meines Blutes. Sie schmeichelten sich durch meinen ganzen Leib und brandeten in meinem Hirn um alles Starre und Feindselige, bis es aufgelöst war wie ein Salzblock und Gottes Weisheit mich vom Scheitel bis zum Fuße mit sanften Gluten erfüllte. Der Atman, der Keim des Todes, der Zuschauer und Zuhörer, der im innersten Heiligtum der Zirbeldrüse sitzt und wacht, vor dessen Blick sich das Leben schämt wie ein gestraftes Kind und kleine Schritte macht und sich scheu zur Seite drückt — der Atman in mir ließ zum ersten Mal in meinem Leben die weitaufgerissenen, schamlosen Augen zusinken und fiel wie ein Märchenriese in tiefen Schlaf.

Ich sah empor zum Auge Gottes und sah mit Staunen, wie die Felsen oben zurückwichen und auseinandertraten. Im selben Maße, wie die Oeffnung sich erweiterte, ward das Auge größer und undeutlicher. Zugleich fiel Licht in den Schacht und verwandelte die Nacht in Dämmerung. Allmählich weitete sich der Schacht zum Tal. Das Licht ward stark fast wie Tageslicht, das Auge Gottes dehnte sich aus und färbte sich mit tiefer, elektrischer Bläue. Ich wandte mich und sah zurück. Da waren auch hinter mir die Felsen meilenweit zurückgeschwunden. Und über ein Kleines, so stand ich mitten in einer gewaltigen Ebene voll starkduftender Wiesen und goldfarbener Kornfelder, und um mich brandete ein Licht, so reich wie an der Erde erstem Tag, und Blumen und Gräser blitzten wie vom Morgentau einer neuen Schöpfung. Nur ganz ferne wandelte um den Horizont noch ein schmaler blauschwarzer Streifen Sünde und trug die unendliche blaue Herrlichkeit des Gottesauges, die sich über mir dahinwölbte.

Sünde grenzt ringsum die Erde ein, die Sünde hält den Himmel, das Auge Gottes, über ihr in Schwebe. Wäre die Sünde nicht, so wäre der Himmel mitten unter uns. Himmel und Erde wären eins, Himmel und Erde wären — nichts. Die Sünde trennt uns von Gott, aber sie macht, daß wir Gott sehen, ertragen und lieben können. Sie ist Gottes Rahmen und Thron und umwandelt das Rund der Erde wie blaues Gebirg. Wir aber wollen der Sünde einen andern Namen geben. Wir wollen sie Leben nennen und sie lieben.

Ueber die Unordnung/ von Peter Altenberg

„Ich begreife es nicht, Peter, weshalb diese unbeschreiblich anmutige und süße Person so oft abgetretene Stiefelabsätze, Flecken auf dem aparten Gewande hat und überhaupt oft so ungepflegt aussieht?!“

„Und dennoch ist gerade das ein Zeichen ihres besondern Wertes! Die Natur gibt einem jeden durch den unbewußten Selbsterhaltungstrieb das an, was er zu befolgen hat, um durchzukommen im Dasein! Der besondere Organismus hat es daher nicht so nötig, die kleinlichen Gesetze des Zusammenlebens unter seinesgleichen, die eben gar nicht so sehr seinesgleichen sind, zu respektieren. Er hat das unbewußte Empfinden, auch so durchzukommen mit seinen Kräften, wenn auch ein wenig schwieriger! Nur die armselige Organisation richtet sich sklavisch in ihrem Aeußeren und Inneren peinlich genau nach allen ‚Erfordernissen‘, denn sie hat Angst, das böse Urteil herauszufordern, da nichts besonders Vorteilhaftes dem entgegenzustellen ist! Die minderwertigsten Hände sind stets die wohlgepflegtesten, manikürtesten; denn sie haben gleichsam nicht das Recht auf Ungepflegtheit, auf ‚Unordnung‘! Ein schöner Fuß kann sich Socken für fünfzig Heller leisten und zu weite äußerst bequeme Schuhe. Er weiß von seinem ‚innern Adel‘, seinem nackten Werte! Wer ängstlich ist um sein ‚äußeres Verhalten‘, weiß nur zu genau, weshalb er es so empfindet. Er möchte in der kompakten Menge untertauchen, verschwinden, weil er aus ihr hervorzuragen nicht die Kräfte spürt!

Ich bin für abgetretene Schuhabsätze, für Flecken auf aparten Gewändern, für ungeordnete Frisuren, für Besätze, die sich loslösen, für Knöpfe, die nicht vorhanden sind. Man kann sicherlich ein sehr besonderer Mensch sein, und dennoch sehr nett und à quatre épingles. Aber jedenfalls hat ‚Unordnung‘ etwas vom ‚göttlichen Leichtsinn‘ an sich. Es ist nur dem wirklich verliehen, der mit andern Dingen wieder die sogenannte ‚beleidigte Menschheit‘ versöhnen kann!“

Johannes Raff

Woher er kommt der Fahrt, und wie sein Name, Alter und Geschlecht, hat keiner noch ergründet. Von Beruf und Art ist er ein Dichter. Man hätte ihm gar nicht zuzuhören brauchen, um das aus dem Geheul der Premierenbotokuden und dem Gekläff der Morgen- und Mittagsschmöcke zu erfahren. Es ist ein Anblick von immer wieder aufreizender Widerwärtigkeit, welchen Instanzen ein Schriftsteller ausgeliefert ist, der für seine Nöte keinen andern Ausdruck gefunden hat als den dramatischen. In Shaws herrlichem ‚Arzt am Scheidewege‘, der niemals vom Spielplan verschwinden dürfte, tritt ein Reporter auf, der keinen Namen hat und auch keinen nötig hat, weil er nach seiner Versicherung die Presse repräsentiert. Einen Teil der berliner Presse repräsentiert er jedenfalls, und die Bezeichnungen: Conrad Alberti, Paul Goldmann, Julius Keller, Isidor Landau würden ihm alle gleich vortrefflich passen. Tuberkeln buchstabiert er: Cuberkeln, und wenn Louis Dubedat die hinterbleibende Jennifer bittet, niemals in Trauer zu gehen und sich ja wieder zu verheiraten, dann berichtet Conrad Paul Julius Isidor Vomitiv unfehlbar seinem Blättchen: der sterbende Maler habe die Gattin beschworen, ihn ordentlich zu betrauern und sich nie wieder zu verheiraten. Einwürfe, die man sonst vielleicht als berechtigt anerkennen würde — diese Gehirne machen sie hinfällig oder mindestens verdächtig. Johannes Raff ist sehr gesprächig? Nun, er hat viel zu sagen. Er ist ungeschickt? Nennen wir es einen erfreulichen Mangel an fixer Routiniertheit. Seine Handlung ist unklar geblieben? Gott durchleuchte alle Dickschädel. Sein trunkener Königshof ist ziemlich nüchtern geraten? Es kam ihm nicht so sehr auf Rubens'sche Bacchanalien wie auf eine intime und ganz moderne Liebestragödie an.

Ein Eheglück fällt in Trümmer. Die hohe Liebe, auf die es gebaut ist, erweist sich als Flugsand, sobald der Orkan entfesselter Sexualität darüber hinfährt. Abgründe öffnen sich und verschlingen vier Menschen: die Frau, die den ‚Letzten Streich der Königin von Navarra‘ ausgeheckt hat; den Mann und die Frau, die ihr Werkzeug waren; die Frau, die das eine der Opfer sein sollte. Diese Frau erschrickt vor den schwarzen Strömen in ihrem Blut, von denen ihr Seelchen nichts wußte, buchstäblich zu Tode. Sie hat geglaubt, von den Begierden aller Männer nur immer zu einem, zu ihrem Manne entzündet werden zu können; und sie erlebt, daß nicht bloß er, der sich mit ausgebreiteten Armen dem Wunder einer großen, ungeteilten, himmlisch-irdischen Liebe zu dieser einen Frau dargeboten hat, dem ersten fremden Anreiz dahinsinkt, sondern daß auch ihr Trieb, in

wahllosem Furor, nach jeder Richtung zu lenken ist. Bevor sie stirbt, sieht sie, die für den Dichter zur Hälfte ein Sinnbild des unüberwindlichen, peinlich zu tragenden Erdenrestes ist, sich selber als dieses Sinnbild und erläutert es uns. Ihr ekstatischer Zustand macht eine Klarheit erlaubt, die bei geringerer Entrücktheit die dichterische Charakteristik in eine wissenschaftliche Analyse verwandeln würde. Dieser Gefahr ist Raff meines Bedünkens überall entronnen. Seine Autopsychologen haben einen Bodensatz von Dumpfheit, den sie zum Unglück ihrer zeitlichen Existenz, aber zum Glück dieser Tragödie nicht überwinden. Wären sie so kühl überlegen, wie sie unter den Händen eines absoluten Sprachkünstlers unweigerlich geworden wären, so würden sie ihr Erlebnis distanzieren. Sie würden den Augenblicksrausch als Augenblicksrausch erkennen, die Möglichkeit neuer außerehelicher Berauschtheit sich selbst und einander eingestehen und auf dem Fundament ihrer schwer erkämpften Einsicht in die Ohnmacht des Geistes und die Uebermacht des Fleisches ein wehmütiges, aber vielleicht dauerhaftes Teilglück bauen. Sie sind nicht so vernünftig. Sie taumeln in ihr Verderben, wie die Motten ins Licht. Sie erleiden ein Menschenlos, ohne daß von menschlichen Verfehlungen geredet wird, geredet werden dürfte. Das ist beides schön an Raffs Dichtung: daß keine Kompromisse geschlossen, sondern letzte Konsequenzen, so vom Dichter wie von seinen Gestalten gezogen werden; und daß dieser unerbittliche Ablauf der Ereignisse sich von guten und klugen Reden zwar begleiten, aber nicht bemoralisieren läßt. Natürlich nicht. Raff singt ja eine Nänie. „Auch das Schöne muß sterben! das Menschen und Götter bezwinget, Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.“ Das Widmungssonett kündigt diesen Klageton an, und im Drama selber steht nicht blos die Schlußzeile unter Wasser. Da ist es denn auch wieder bewundernswert, wenngleich verständlich, daß Raff nirgends eigentlich sentimental wird. Er hat traurige Dinge mitzuteilen, die nahe daran gewesen sein müssen, ihn umzuwerfen; aber sein Weltgefühl ordnet sie viel zu ehrfürchtig in tiefe Zusammenhänge ein, als daß ihn die Schwäche übermannen könnte. Ein Zug zugleich von Hoheit und von Demut geht durch diese Dichtung, die mit den Prunkgewändern reifster und reichster Sprachkunst angetan ist. Diese Sprache sagt alles, ohne schamlos zu werden; darf alles sagen, ohne das je befürchten zu brauchen. Sie muß geheimnisvolle Quellen haben, die irgendwo von den Müttern heraufführen. Was dunkel zwischen Menschen, zwischen den langenden Fühlfäden sehnsuchtsvoller Seelen fließt, wird Klang und Farbe und Figur und Flamme, die aus der Glut eines schicksalgewachsenen Temperamentes schlägt.

Soll man da wirklich dramaturgische Wahrscheinlichkeitsrechnung treiben? Auf dem Papier Szenen umstellen, Akte zusammenziehen, Personen streichen,

Motive preisgeben und in jedem Falle die vergrößerte oder verkleinerte Wirkung ermessen? Und zuguterletzt nachzählen, wieviel Verse auf diesen zweihundertundzehn Seiten entbehrlich sind? Ich möchte keinen missen, wenn ich das Buch lese, und ich weiß nicht, welche ich würde missen wollen, wenn ich nicht blos eine richtige, wenn ich eine annähernd vollkommene Aufführung sehen könnte. Warum hat es keine gegeben? Vor der Aufführung der Akademischen Bühne (in den Räumen des Lessingtheaters) hatten die berliner Direktoren keinerlei Entschuldigung für ihre Zaghaftigkeit. Durch diese Aufführung sind sie scheinbar gerechtfertigt worden. Aber auch nur scheinbar. Denn selbstverständlich ist solch ein Abend kein Maßstab. Die seltsam genug zusammengewürfelte Hörerschaft schien den Wert einer regelrechten Premiere hauptsächlich in den Möglichkeiten zu einem Skandal zu erblicken, und da für die anständigen Elemente diese Möglichkeiten nicht vorhanden waren, so wurden sie von den unanständigen erfunden. Es war abscheulich, und die Schauspieler konnten einem leid tun, denen man ohnehin anmerkte, wie sehr sie an dem Mangel an Proben und unter der Herkunft von verschiedenen Bühnen zu leiden hatten. Es wäre Unrecht, sie unter diesen Umständen öffentlich zu beurteilen.

Inschrift für ein Denkmal Kleists / von Felix Braun

Fremdling, der, sichern Weges kommend, den erschaut,
deß Leben Wald blieb: dunkel zwischen Nacht und Nacht,
halt ein und Ehrfurcht überdenke dies Geschick.
Wie nennst du's?: Wanderschaft mit ungeahntem Ziel,
bewegt von Götterruf, der im Gehäus der Brust
wie ein Geleuchte flackerte und schreiten hieß?
O Weg, von Leid hinleitend zu erneutem Leid! —
bis plötzlich heitre Landschaft müdem Aug sich bot,
unwirkliche und doch der schweren Erde gleich.
Nach Schmerz kam Traum: den nahen Horizont zerriß
Ein tiefrer Blick: Gestalten füllten ihn in Zahl,
leidhaften Lebens Ende suchend wie er selbst,
der ohne Graun und führerlos herniederstieg. —
Wer hier vorbeigeht, neige sich und flüstre fromm
ein Wort, das zu den Unterirdischen hinab
die Wege weiß, und sei im tiefsten eingedenk
der Hand, die allzu rasch die ungereifte Frucht
dem Baum entriß, deß Spiegelbild im Nyx erscheint.

Orlik / von Ernst Schur

Ist es ein Wunder, daß ein Künstler, dessen Bilder als Entwürfe für Webereien gedacht sind, der in Holz und Halbedelsteinen und Lackmalereien Werke schafft, die das Künstlerische und das Kunstgewerbliche mit beinah japanischer Delikatesse vereinen, für das Theater schafft? Es ist selbstverständlich, und man kann nur sagen, daß seine ganze Kunst dahin drängt. Das Künstlerische erfährt hier jenen Zweckzusammenhang mit dem Praktischen, den Orlik sucht und der Eindruck geht ab von der Nachahmung der Wirklichkeit, schafft etwas Künstliches, Visionäres. Im Gegenteil, man müßte sich wundern, wenn diese Entwicklung sich nicht so vollzogen hätte. Die ganze Kunst Orliks ist im besten Sinne eine Kunst der Bühne, insofern sie mit allen Organen hinstrebt zur künstlerischen Umwertung der Dinge, die der Sichtbarkeit dienen. Auch hier spürt man Tendenzen der japanischen Bühne, die Orlik erlebte, nachwirken, und wie sein ganzes Werk in seiner Bewußtheit, seiner dekorativen Tendenz, dem subtil Technischen und Liebevollen mit ganz eigener Note das Japanische widerspiegelt, so ist auch hier das Fremde Anreger gewesen zu dem Eignen, Neuen.

In der Ausstellung des Kunstsalons Fritz Gurlitt wird man jetzt gewahr, wie viel Arbeit in dem Werk steckt, das Figuren, Dekorationen und die ganze szenische Erscheinung umfaßt. Der Künstler gibt den Grundriß der Szene, er baut die Architektonik auf, er bedenkt die Kostüme (nicht im geschichtlichen Sinne, sondern in freier, künstlerischer Weise, die die Kostümgeschichte nur als Anregung nimmt). Er widmet sich dem Einzelnen und vergißt nicht das Ganze. Er formt einen Gesamteindruck aus dem Vielen. Auch hier gibt er eine Disziplinierung, die dem Auge, das die geschmacklose Vielheit bisher auf der Bühne vertragen mußte, wohltut. So bahnt er eine neue Bühnenkunst an, die mit dem Niveau unsrer sonstigen künstlerischen Kultur wieder übereinstimmt. Ja, wir kommen damit einem Theater nahe, das wirklich ein künstlerisches Ereignis ist.

Man hat in der letzten Zeit darüber gestritten, ob diese Mitarbeit des Künstlers dem Theater ersprießlich sei, und hat behauptet, daß das eigentliche Problem dadurch nicht erfaßt werde.

Gewiß kann der bildende Künstler nicht allein die Hoffnung erfüllen. Er kann nur mitdienen im Ganzen, und es mag sein, daß auch hier noch eine Korrektur möglich erscheint. So lange es aber — und wie lange schon — eine Bühne gab, deren Erscheinung fast in allem dem künstlerischen Empfinden der Gegenwart widersprach, ist nicht einzusehen, weshalb nicht der Künstler hier eingreifen soll. Es handelt sich um farbige Sichtbarmachung von Erscheinungen, und da erscheint der Künstler als der Berufene. Zudem ähneln sich die Tendenzen dieser modernen Kunst und der modernen Bühne so, daß es nicht gewaltsam erscheint, wenn beide sich einen; sie sind beide auf das Dekorative aus und sind bestrebt, aus der Natur-

nachahmung heraus und zu einer künstlerischen Prägung zu kommen; sie suchen den Stil, die Form. Es mag sein, daß diese Form noch architektonischer, großzügiger, einfacher werden kann; aber das sind nicht Wesensverschiedenheiten. Innerhalb dieses Rahmens haben die Schauspieler und der Dichter das Wort, und sie geben den Ausschlag. Das wird niemand bestreiten, aber das Problem wird davon nicht berührt. Den Rahmen, den Hintergrund, das Milieu zu schaffen, ist in einer Zeit der künstlerischen Verwilderung Sache des Künstlers, und mit auf diesem Wege nähern wir uns wieder der neuen Möglichkeit des Stils eines nationalen Theaters. Diese Bilder, die das Milieu eines Stückes festlegen, ziehen wechselvoll vorüber.

Die Räuber. Auf einen dunklen, alten Ton gestimmt, verschwimmend, schummrig, wie eine Erscheinung in trüben Dämmer; wolkenhaft, mit unsichern Umrissen. Das Schloßmilieu düster, unheilvoll; die Gegend an der Donau melancholisch und voll von weichem Rhythmus. Die Schenkszene prickelnd und hell, voll von Leidenschaft und hinreißendem Pathos wie eine wilde Melodie. Dazwischen eine kokette Gartenszenerie mit beschnittenen Hecken und Rosen, aufblinkend, graziös. Die blauen Wälder dann, in denen die dunklen Stimmen raunen und Gestalten sich gespenstisch bewegen mit grell aufblitzendem Gelb der Sonne, kalt und schrill, hinter violett verdämmerden Stämmen.

Intimer ist das ‚Friedensfest' abgestimmt; ein Milieu mit undeutlichen Konturen, alles aufs Innerliche gelegt, auf das Nicht-Ausdrückbare, auf das Hin und Her der Seelen, die sich suchen und nicht finden können.

‚Niemand weiß es'. Hier schafft der Japanfreund heitere und feine Bilder; Nachempfindung; wie eine leise Melodie den Text umspielend; in den Farben jene aparten Nuancen, wie wir sie auf japanischen Holzschnitten kennen.

Dagegen hell und jauchzend das ‚Wintermärchen', voll von fröhlichsten Farben; alles licht und dekorativ; prickelnde Feinheit, Grazie im Grotesken. Nichts Aufdringliches und doch alles, im Geist der Dichtung, bewußt und klar. Voller Phantastik und Realistik, komisch und heiter und schon in den Kostümen leicht und frei und voll heiterer Schönheit. Dies alles sind Variationen eines und desselben Willens. Es ist klar, daß wir von einem solchen Künstler, der Können und Suchen so eigenartig vereint, noch viel erwarten dürfen. Unsre Zeit braucht gerade solche Kräfte, die den Mut haben, der Wirklichkeit entgegenzutreten und die Kunst auf den Schild zu heben, braucht jene bewußt ringenden Künstler, die fühlen, daß die Zeit dahin drängt: statt aller problematischen Versuche, Taten zu prägen, und statt sich in verwirrende Einzelheiten zu verlieren — die Freiheit zu suchen. Wien, Japan, Bauernkunst, die Franzosen, das mögen die Faktoren dieses Rechenexempels Orlik sein. Aber das Resultat ist mehr als diese Einzelheiten, mehr als diese Faktoren. Es ist eine Ganzheit, etwas Neues, etwas das sich sucht, indem es andern nachgibt, und sich steigert, indem es das Fremde aufnimmt.

Schnitzler-Abend / von Alfred Polgar

Bei einer Neueinstudierung der ‚Liebelei' ist es interessant, zu prüfen, welchen Qualitäten dieses kleine Drama seinen lange blühenden Reiz dankt. Dem Zauber wienerischer Neuromantik gewiß nicht. Auch nicht der Luft, die von den Hängen des Kahlenberges und so weiter. Das Schlampig-Liebenswürdige, die Mischung von Rührseligkeit, Leichtsinn, Jargon, Zartheit, Wehmut und Cynismus schmeckt lau und abgestanden. Kurz, das Wienerische ists nicht, worin die ‚Liebelei' sich so gut konservierte. Was sie wirkungsvoll erhielt, sind ihre literarischen, dramatischen, technischen Qualitäten: die Einfachheit und Knappheit des Vorgangs; die Geradlinigkeit des Dialogs, die nur selten zu lyrischem Geschnörkel sich verkräuselt; die hellen, lebhaften Kontraste von Dur und Moll; die zarten und bescheidenen Farben des aufgerollten Lebensbildes. Jede einzelne Figur löst sich klar vom gemeinsamen Hintergrund. Eine volle Plastik gelingt nicht, wohl aber ebenso zarte wie scharfe Reliefs. Alle Talente der Schnitzlerschen Leichtigkeit sind in diesem populärsten Produkt seiner Literatur lebendig. Ein unspürbarer Finger schlingt den dramatischen Faden. Alles vollzieht sich leise, unroh, in Anmut und Dämmerlicht. Das unerbittliche Schicksal selbst kommt auf Zehenspitzen und drosselt seine Opfer gewissermaßen mit einer ‚leichten Hand'. Auch das Schwarz in diesem Drama scheint noch wie ein konzentriertestes Blau. Solchen literarisch-eigenartigen Tugenden verdankt die ‚Liebelei' ihre Dauerwirkung, nicht ihrer süßen Empfindsamkeit und ihrem holden Wienertum. Im Deutschen Volkstheater gelangen gerade die schwereren, dunkleren Teile des Spiels vortrefflich. Die Lustigkeit des ersten Aktes geriet matt; der mürrische Frohsinn des Fräulein Waldow reichte nicht aus, das melancholische Zwielicht aufzuhellen, das gleich anfangs über der Darstellung lastete. Es schien, als ob alle schon von Ahnungen heimgesucht würden und sie vor einander zu verbergen trachteten. Im zweiten Akt war Herr Kutschera sehr gut und einfach als zärtlicher Vater mit Zweifeln an den eudämonistischen Werten der Tugend. Vielleicht ein bischen zu groß, zu würdig, zu stilisiert in der Gebärde für ein doch immerhin kleinbürgerliches Musikerlein. Herr Edthofer hatte innige, warme Momente neben ein paar leer-theatralischen. Sehr fein ließ ers durchschimmern, wie seinem innersten Ahnen der Abschied vom Mädel auch der Abschied vom Leben sei. Herr Kramer spielte den Theodor bescheidentlich in die zweite Linie. Alles Lob aber für Fräulein Hannemann, die Ekstase der Herzensnot mit einer so schönen, übermächtigen. tränenlosen Energie spielte, deren Verzweiflung einen solchen Glanz der Echtheit trug, daß den Zuschauern die Augen übergingen.

Es folgte: ‚Komtesse Mizzi oder Der Familientag', eine Komödie in einem Akt. Ich weiß nicht, warum die wiener Dramatik jüngster Zeit mit einem so hitzig-heitern, grimmig-überlegenen Impetus die Aristokraten angeht.

Ist es so wichtig, so zeitgemäß? Locken dort Menschheitsprobleme in besonderer Reinheit und Schärfe zu dramatischer Erörterung? Ist eine Tyrannis zu sprengen, ein Götze zu stürzen, eine falsche Größe zu reduzieren? Oder soll das kühne Dogma verkündet werden, daß das Sexualleben auch in gräflichen Schlössern vor allem eine physiologische und erst in weiterer Beziehung eine ethische Angelegenheit ist? Wenn noch ein originelles Resultat bei dieser satirischen Betrachtung adeliger Geschlechtsfunktionen herauskäme, eigenartig gesehene und erkannte Menschen, eine Welt des merkwürdigen Zwanges und der merkwürdigen Freiheiten. Aber was boten die zwei Komödien aus aristokratischem Milieu, die in jüngster Zeit gespielt wurden, die ‚Komtesse Clo' und die ‚Komtesse Mizzi'? Figuren nach der uráltesten humoristischen Konvention. Späße, die an der letzten Oberfläche der Menschen und Dinge hingen. Banalitäten der Kühnheit; und Witz, der nur deshalb als besonders frei und unrespektvoll wirkt, weil er, was frühere Ironiker in sparsamer Dosierung als Pointe brachten, jetzt in Mengen als etwas Selbstverständliches in die Milieuschilderung einwebt. Dieses „er tut gar nicht so, als obs was Besonderes wäre", dieses legere Annehmen lustigt frecher erotischer Verwicklungen als selbstverständliche, gar nicht weiter zu begründende Prämissen des Spiels — das freut die Leute und imponiert ihnen an dem Dichter und an der Dichtung. Und dies ist auch das Um und Auf von dieser Dichtungen Modernität: daß sie kein Wesens draus machen! Schnitzlersche Qualitäten sind auch dem leicht burlesken ‚Familientag' anzumerken: das zwanglos gefügte, sich nie verknotende Geflecht des Spiels; der glatte, gelassene Dialog; die leisen, mild-ironischen Ueberraschungen, die die Komödie bringt; die lautlose, unpathetische Urgemütlichkeit, mit der heikelste Fragen gestellt, erörtert, beantwortet werden. (Ist vielleicht das eine literarische Lockung des adeligen Milieus, daß dort solche lustspielmäßige Ruhe des Gespräches formal wohlbegründet, legitimiert erscheint?) Der Gesamteindruck: ein geschickter, witziger, ziemlich breit gedehnter Akt, dessen höhere Prätensionen verborgen blieben. Die Komödie wird ausgezeichnet gespielt. Prächtig Herr Thaller als alter Graf, in einem gelungenen Misch-Dialekt, einer Art paprizierten Mehlspeis-Weis', deren wienerisch-gemächlicher Ton alle Augenblick ungarisch verknaxt. Fräulein Galafrès als vorurteilslose Komtesse (mit Nervenbedürfnissen und Innenleben) sehr ruhig, kühl, distinguiert, glaubhaft. In einer outrierten Figur wirkte Herr Edthofer mit entsprechenden Mitteln sehr, sehr lustig. Die Charge eines wiener Fiakers, eines Kutscher-Patriziers, gelang Herrn Lackner vortrefflich. Es herrschte einmütige Heiterkeit, wie er glänzend, selbstbewußt, tadellos, im Parktor der gräflichen Villa erschien und seine leutselig-unterwürfigen, vertraulich-dienernden Komplimente machte. Herr Kramer ging, durch seine Zurückhaltung und Ruhe, als Fürst Egon fast immer der Gefahr aus dem Wege, den Egon Fürst zu spielen.

Wege zum Drama/ von Julius Bab

II

Die drei Elemente, deren das Drama als die höchstentwickelte Form der Poesie zu seiner vollendeten Entfaltung bedarf, werden alle in jedem dramatischen Gedicht, das uns irgendwie zu interessieren vermag, in irgend einem Grade vorhanden sein müssen. Aber in dem jüngern, einer fernen Vollendung erst zureifenden Talent werden diese Elemente sich oft so ungleich mischen, daß die Art seiner Begabung vielleicht am klarsten zu charakterisieren sein wird, wenn man feststellt, ob das Lyrisch-Gefühlsmäßige oder das Episch-Phantastische oder das Dramatisch-Dialektische den ursprünglichsten Bestandteil seiner sprachkünstlerischen Kraft bildet. Solche Unterschiede sind unter den wirklich hoffnungsvollen Produktionen des letzten Jahres in der Tat zu finden.

Mit dem Lyriker wollen wir anfangen. Er scheint mir die tiefste Hoffnung: denn aus einem Dichter kann alles werden — selbst ein Dramatiker! Er besitzt die heilige Flamme, die alles zu schmelzen vermag, er hat das große Werkzeug — wie wenig fehlt, und das Schicksal trägt seinem geistigen Besitz die hohen Stoffe zu, deren er etwa noch ermangelt. Andre werden ewig auf ungehobnen Schätzen des Geistes hocken, vor ungeschmolzenen, ungeprägten Goldbarren der Phantasie hilflos stehen. Das erste ist, daß man ein Dichter sei. Nun, solch einen Dichter begrüße ich mit der ganzen frommen Dankbarkeit, die dieser seltensten und erquickendsten Himmelsgabe gebührt, in Wilhelm Schmidtbonn, dem Dichter des ‚Grafen von Gleichen' (Egon Fleischel & Co., Berlin 1908) Er besitzt die erste und letzte Gabe des Poeten: er vermag Gefühle Wort werden zu lassen. Sein ist die lyrische Kraft, die jeder einzelnen Zeile dieses im ganzen noch höchst anfechtbaren Werkes Leben leiht und unantastbaren Wert gibt. Lyrische Kraft — aber wohlgemerkt: eine Lyrik dramatischen Geblüts! Wilhelm Schmidtbonn ist mir gerade deshalb die vielleicht reichste und reinste Hoffnung unsers dramatischen Nachwuchses, weil er die elementare lyrische Dichtergabe niemals braucht wie ein ‚Lyriker' im engen Sinne des Wortes. Er bricht nie aus dem Sprachkreis seiner Personen aus, um sein Gefühl von der stehenden Situation in unmittelbarem Gedicht zu entladen: sein Gefühl gilt ganz allein dem Leben der Person, und ihren Atemzug, das Zittern ihres Bluts, das Beben ihrer Seele fühlbar zu machen, dahin allein ringt seine lyrische Kraft. Der Unterschied, auf den ich ziele, wird vielleicht am klarsten, wenn man einen Moment sich die dramatische Verskunst Hofmannsthals und seiner Nachfolger (und wer unter deutschen Versdramatikern des letzten Jahrzehnts wäre nicht in seinem sprachlichen Gefolge?) vergegenwärtigt. Im Hofmannsthalschen Drama ist tatsächlich Lyrik oft wie ein schöner Fremdkörper — wenn nicht gar die ganze dramatische Form nur wie eine Schnur wirkt, an der lyrische Gedichte aufgereiht sind. Ein berauschender Reichtum

erlesenster Bilder sucht hier jedes Gefühl bis zum Grund zu schöpfen und eine üppig quellende weiche Wortmusik will uns — über Gestalt und Handlung hinweg — in ihren Bann ziehen. Dies ist die reine (dramaturgisch: unreine) Lyrik. Daneben erscheint Schmidtbonns Sprache karg, sehnig, rauh. Wohl beweist er sein Dichtertum in der Sinnlichkeit seiner Sprache, setzt für alles begrifflich Abgeblaßte das konkrete Beispiel und erzeugt so den ununterbrochenen Strom nachfühlbarer Vorstellungen. Aber eigentliche Bilder, gefühlverstärkende Beispielhäufungen, vertiefende Strudel im Sprachstrom sind selten bei ihm. Seine Bilder bleiben unbelastet hell und schöpfen nur aus dem, was einfachlebenden Menschen nah liegt: Stein und Licht, Regen und Wind, Erde und Gras.

„Ich sag ein Ding
so einfach wie der Baum im Winkel da,
so einfach wie das Himmelsblau, der Sand
mir unterm Schuh, der Riemen um den Rock,
die Augen seh'n es, also ist es da."

Ihr Kleid und ihr Haus, ihr Feld und ihr Wetter begrenzt die Metaphorik dieser Menschen: ihre Bilder greifen nie in Erlesenheiten hinaus, die in Wahrheit nur ihrem Dichter offen stehen könnten. So steht nah und dicht ihre Lebensluft um sie — aus ihren Worten herausgesprochen; so leben sie. Und Schmidtbonns Rhythmus geht durch ihre Worte in rauher Kraft wie ein Gebirgsbach durchs Geröll. Jedem unverweichlichten Ohr ist die Musik dieser Verse spürbar, aber es ist nicht das sinnumnebelnde süße Singen Hofmannsthalscher Jambik. Einen ganz eigenen Vers hat sich der Dichter von ‚Mutter Landstraße' mit seinem neuen Drama geschaffen. Der fünffüßige Jambus ist mit höchster Freiheit behandelt; ein vorzeitiges Abbrechen ist so wenig gescheut, wie ein gelegentlicher trochäischer Zwischenklang. Diese Freiheit wirkt nie als Willkür, weil ein tiefes musikalisches Gefühl die Linie des Klanges nie abbrechen läßt. Dabei trifft das Ende der Schmidtbonnschen Jambenzeile sehr häufig mit der inhaltlichen Cäsur nicht zusammen; die Woge des geistig geforderten Inhalts reißt über den nur dumpf fühlbaren metrischen Einschnitt jedesmal hinweg; wie ein Katarakt von Fels zu Fels wirft sich in rhythmischem Dröhnen diese Sprache aus einer Verszeile in die nächste. So entsteht freilich nicht der weich einlullende Zaubergesang Hofmannsthals. Aber es kommt eine Melodie herauf, unruhvoll stoßend und doch taktgebannt: so spüren wir in erregter Stunde in unserm Halse den Blutschlag, so geht unser Atem, wenn wir von verhängnisvoll großem Ding sprechen müssen. Es ist die Melodie des dramatisch erregten Menschen, die Schmidtbonn hier wiedergefunden hat; kein Sang aufs Leben, das singende Leben selbst ist es — das metrische Gebilde scheint nicht wie ein Zwang, den des Dichters schwelgendes Gefühl über die Worte der Gestalten einsetzt, sondern wie die natürliche Steigerung, der nur leicht gehobene Rhythmus einer tieferfühlten Menschensprache. Es ist charakteristisch, wie unmerkbar und leicht diese freie Jambik mit einer gehobenen Prosa wechseln kann;

oft ist zwischen den Vers- und den Prosapartien im ‚Graf von Gleichen' nur der Unterschied der Schreibart. Aber dies ist nichts weniger als ein Vorwurf, denn durch das Vers- wie Prosa-Geschriebene geht pochend der gleiche Rhythmus einer harten, schamvoll trotzigen und immer wieder vom anbrausenden Gefühl überwältigten Seele.

„Mich ruft der Wind, bald bläst er frei um mich / von allen Seiten. Gefangner Mann war ich / und bin es bald nicht mehr!"

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

„Oft hing ich am Gitter, oft sang ein Vogel draußen, oft rief ich in die Luft hinaus, was ich im Herzen nicht halten konnte."

Die erste Stelle ist als Vers gesetzt, die zweite als Prosa — das ist fast Willkür; aber willkürlos hält beide Gebilde eine Melodie gefangen. Die Melodie, in der des Dichters Einfühlung eine ringende Menschenseele singen hörte und die er nun aus seinen Wortordnungen herausklingen läßt. So ist die Lyrik eines Dramatikers. Diesen pulsenden Vers gefunden zu haben, scheint mir die dramaturgische Tat dieses Stücks, das höchst verheißungsvolle für seinen Dichter.

Jenseits davon ist der ‚Graf von Gleichen' ein wunderschönes schlechtes Stück. Man muß es lieben, denn überall spricht eine Menschenseele ganz unliteratürlich, ganz aus ihrer Natur heraus zu uns: ein Dichter. Wie er im einzelnen Sprachgebild, mit einem stark sinnlichen Sonderzug statt des kahlen Begriffs, stets das treibende Grundgefühl anschwingen zu lassen weiß, so findet er auch im weitern Kreise wieder und wieder wunderschöne szenische Verbildlichungen seelischer Zustände. Von der Zwiesprache des gefangenen Grafen mit den Steinen seines Kerkers bis zum Verkündungsruf der Gräfin in die Messe hinein, und bis zum zaghaften Verstummen des Liebeslieds im Munde der singenden Mägde. Aber das Bild des ganzen Vorgangs hat Schmidtbonn nicht mit gleicher Intensität gefaßt. Wollte er in steil balladeskem Stil alles Motivieren der Grundstimmung überlassen und nur Ueberschwang und Sturz eines nach Leben Ueberhungerten fühlen machen, so konnte der zweite Akt mit seiner Anspinnung des psychologisch fundierten Kampfes beider Frauen fehlen. (Und die Maßlosigkeit des zwölf Jahre begrabenen Grafen hätte sich dafür weiter und wilder, nicht nur im Begehr nach eben zwei Frauen, zeigen müssen.) War aber wirklich eine psychologische Entwicklung gemeint, so durfte nicht nach dem zweiten Akte ein dritter fehlen, der das eigentliche Scheitern, die Unmöglichkeit des am Ende des zweiten Aktes doch ertrotzten Versuchs zu dreieinigem Eheleben zeigte. Im jetzigen dritten Akt wird diese Unmöglichkeit nur kahl versichert und dann die allzu simple Mordkonsequenz gezogen. So ist zwischen einem balladesken Stimmungswerk und einem psychologischen Schauspiel eine unsichere Mitte gehalten, weil die Phantasie des Dichters das Bild des Vorgangs nicht in einem festen Grad von Wirklichkeitsnähe fixieren, so eine Stileinheit schaffen konnte. Und ebenso ist bei Schmidtbonn das eigentlich dramatische Element,

die dialogische Kraft bis jetzt erst im Detail stark und klar. Wenn er die beiden Frauen gegenüberstellt, so ist es wundervoll, wie gleichtief er uns mit beiden fühlen läßt, wie er auf jede von leidenschaftlicher Persönlichkeit und empörtem Pathos geschwellte Rede der Gräfin dem Türkenmädchen eine Antwort gibt ganz aus stillen Naturtiefen heraus, ganz kinderschlicht und unwiderleglich. Aber den Zweiklang dieses ganzen Dramas hat er nicht rein vernommen. War es das Thema: die Unmöglichkeit zu zeigen, daß ein zwölf Jahr Ausgeschiedener den rechten Takt des Lebens wiederfände? War der Tod wirklich (wie es im schönen Vorspiel scheint) des Grafen Partner, der sich sein Recht holt, sich nicht um sein Verfallenes bringen läßt? Dann durfte Frau Notburg nur eine Trägerin des geordneten Lebens sein, in das der Graf nicht zurückfindet, eine wie andre mehr. Jetzt steht sie als die Hauptspielerin einer erotischen Tragödie im Vordergrund groß gegen den Grafen — ja, sie nimmt das Hauptinteresse von seinem Schicksal weg, läßt seinen Pakt mit dem Tod wie blos rhetorischen Auftakt erscheinen. Es erweist sich, daß für Schmidtbonn im Ergreifen dieser Fabel doch mehr das dramatisch-lyrische Bedürfnis herrschte: die Seele eines in gewisser Art gestimmten Menschen nachfühlend redend zu machen — als die spezifisch dramatisch-dialektische Begier an diesem zufälligen Stoff ein prinzipielles Gefühl von Welt und Weltgesetz zu entfalten. Deshalb läßt den Dichter Schmidtbonn seine starke Sprachkunst gerade an gewissen prononciertesten Stellen des Dramas in Stich; die Momente der Katastrophe, große prinzipielle Entladungen, klingen relativ hohl und uninteressant.

Schmidtbonns wunderschönes Stück ist nicht groß, nicht vollendet, weil sein Gefühl noch ganz am Einzelwesen, am Sonderschicksal haftet, nicht durch das individuelle Leben hindurchgreift ‚zur ganzen Welt'. Nur ein so gerichteter Wille kann einem Stoff alles Zufällige nehmen und ihn durch dramatischen Dialog zu bedeutsamer Einheit führen. Noch mangelt dem Dichter des ‚Grafen von Gleichen' eine größere Weite seines (so intensiven) Gefühls zur letzten Vollendung.

Das erste aber bleibt, daß man ein Dichter sei! Weil er ein Dichter ist, ganz und gar, bleibt Schmidtbonn eine unsrer höchsten Hoffnungen. Und dieses Stück behält seine Stelle auf unserm Wege zum Drama durch seinen Vers. Hofmannsthals große Vorarbeit, sein neues für unsre weiter und feiner, unsicherer und ahnungsvoller gewordenen Sinne abgetöntes Pathos, ist auch für Schmidtbonn nicht verloren. Manch gebrochen schimmerndes Bild, manch fernher hallender Klang zeigt diesen Einfluß. Aber alles ist bei ihm wie vermännlicht, wie aus einer neuen nordischen Natur geboren, wie zur Erde zurückgekehrt. Man achte einmal, wie ihm die unpersönlichen Konstruktionen — bei Hofmannsthal lediglich Spiegelungen eines angstvoll unsichern Gefühls — zu Trägern eines Pathos von biblischem Klang werden! Das Schicksal steht wohl auch hier fremd und hoch in der Menschenbrust; aber mit stolzer Haltung wird ihm begegnet, wie ein Gleichgewachsener wird der fremde Gott gegrüßt. — Dies ist der mensch-

liche Wert Schmidtbonnscher Dichtung. Und ihr dramaturgischer Niederschlag ist, daß in den freibrausenden Jambenrhythmen des ‚Grafen von Gleichen' zum ersten Mal nach Hofmannsthal eine ganz selbständige neue Verssprache in Deutschlands dramatischem Nachwuchs zutage getreten ist.

(Fortsetzung folgt)

Briefe einer Komödiantin

(Fortsetzung)

6. November

Wie einen doch dieser Beruf einkapselt, Hannes. Wenn Deine Briefe nicht wären, ich glaube, ich würde vergessen, daß da draußen der Wechsel der Ereignisse nie rastet, daß es da draußen in der Welt täglich Erscheinungen gibt, davor die Wichtigkeit, mit der wir Schauspieler hier in unserm Berufskreis leben, verblaßt und versinkt wie das Samenstäubchen vor dem Sonnenball. O über diese Wichtigkeit! Eine neue Rolle, ein Lebensereignis! Was ist demgegenüber noch wichtig? Wirst Du es glauben, daß von den dreißig Mitgliedern dieses Theaters keine fünf wissen, ob und was wir für Kolonien haben? Daß die Hälfte Dir nicht wird sagen können, wer zurzeit Reichskanzler ist? Die Welt des Theaters ist abgeschlossen von der da draußen. Und merkwürdig, sie ist so wechselvoll und bunt, daß die allermeisten die wirkliche gar nicht zu entbehren scheinen, und sich gar nicht um sie kümmern. Schreibe mir nur recht oft, damit ich den Zusammenhang behalte.

Ich bin ja hier so alleine. Der einzige Mensch, mit dem ich sozusagen befreundet und ab und zu zusammen bin, ist unser Komiker. Ors von Arx. Ein Heldenname. Und nicht einmal ein Pseudonym!

Er ist ein kleiner kugeliger Kerl. Kopf, Bäuchlein und Beine — eine Kugel auf der andern. Dabei das Ganze äußerst gelenkig. Seine Hände sind fast immer geballt. Seine Augen sind wie schwarze glänzende Murmeln in einem Gesicht mit unendlich viel Falten und Fältchen. Der ganze Mensch ist wie zum Lachen seiner Mitmenschen geboren. Aber das Allerkomischste ist, daß er sich eigentlich zum jugendlichen Liebhaber berufen fühlt. Als er mir das zuerst sagte, lachte ich hell auf. Am selben Tage kam er dann zu mir und spielte mir den Romeo vor. Nach den ersten Worten war ich fasziniert. Nie habe ich so viel glühende Empfindung und soviel Geist gefunden. Wenn ich aber aufsah, mußte ich an mich halten, um nicht einen Lachkrampf zu bekommen, auf so grausame Weise verzerrte sich sein Gesicht. Die Augen waren fast nicht zu sehen, und der Mund wäre gewiß über die Ohren gegangen, wenn er gekonnt hätte. Ohne Zweifel ist er aber ein ganz außerordentliches Talent. Ich sagte es ihm auch; aber da lachte er höhnisch. Seit dem Tage sind wir Freunde. Er ist der einzige, der nie taktlos ist und unbedingt zu mir hält. So etwas kann man brauchen, sag ich Dir.

8. November

O nein, Hannes! Da irrst Du Dich. Unter den weiblichen Mit-

gliedern gibt es eigentlich keinen einzigen ganz schlechten Charakter. Verlogen, verzerrt und von abgründiger Eitelkeit mögen sie sein, aber keine ist ganz ohne Gutmütigkeit. Dagegen unsre Männer. Was für Kerle da herumlaufen! Dabei die schlimmsten gerade aus guten Familien. Da ist zum Beispiel der Bonvivant. Man könnte ihm den ‚Bonvivant entre tenu' nennen. Oder auch nach jenem netten Tierchen ‚bonellia viridis', das in den Eingeweiden seines Weibchens lebt. Er läßt sich von einer Choristin (!) den Luxus seiner Gewohnheiten bestreiten.

Dann ist da unser Liebhaber! Von dem habe ich neulich ein Geschichtchen erfahren! Eine Predigerstochter hatte ihm einen anonymen Liebesbrief geschickt, wie es so Backfische an sich haben. Er darauf antwortet ihr, er befände sich in der allerhöchsten Not; er wäre ja gerne bereit, ihre Liebe zu erwidern, aber wenn sie ihm bis dann und dann nicht fünfhundert Mark verschaffen könne, so müsse er sich eine Kugel vor den Kopf schießen. Das arme Mädel ist in Verzweiflung. Ein solches Schicksal hängt von ihr ab!! Zehn Mark ja! Aber fünfhundert? Unmöglich! Um wenigstens dem Aergsten abzuhelfen, geht sie in ein Delikateßgeschäft und läßt sich auf Konto ihres Vaters einpacken: zwei Pfund Salami, ein Pfund Käse, einen Lachsschinken, zwei Pfund Cakes und ein Pfund Tee. Und da sie es ihm nicht selbst hinbringen kann, bittet sie in ihrer Angst einen Freund ihres Bruders, den ich gut kenne, weil er mein Stubennachbar ist, die Sachen hinzuschicken. Sie vertraut ihm auch die ganze Geschichte an, weil sie denkt, der könnte helfen. Der Student schickt die Sachen hin im Namen der bewußten Anonyma. Aber am nächsten Tage, als er den Schauspieler kreuzfidel auf der Straße trifft, grüßt er ihn, und fragt, wie ihm denn die Salami bekommen sei. Unser Liebhaber will erst den Unschuldigen spielen; als ihm aber der Student Vorwürfe macht, wie er sich gegen eine Predigerstochter so benehmen könnte, da sagt dieser Frechling: ‚So 'ne Gans kann doch auch nur eine Predigerstochter sein; schickt mir ein Pfund Tee, wo ich nicht mal 'ne Teemaschine habe. Und außerdem mach ich mir nichts aus Salami. Seit gestern mag sie mein Vorl nimmer riechen.' Der Student war ganz erschüttert angesichts einer solchen Unverfrorenheit. Er fragte mich, ob er die Sache dem Direktor mitteilen solle. Aber ich riet ihm im Interesse des Mädels, sie tot zu schweigen. Vielleicht werde ich die Geschichte Arx erzählen, daß der mal diesem saubern Gesellen ins Gewissen redet.

Dann ist da unser Charakterspieler! Das ist ist ein ganz übler Kunde. Hat eine nette Frau und drei hübsche Kinder ... Aber das hindert ihn nicht, so und soviele Beziehungen zu den jüngsten Mädels zu haben. So unter der Maske der biedern Väterlichkeit.

Mir kam er zu Anfang auch so. Aber ich kenne diese Sorte zu gut von Berlin her. Das sind so einige Exemplare hier. Ein ander Mal mehr davon.

(Fortsetzung folgt)

Rundschau

Yvette

Wenn Frau Yvette Guilbert ihre arrondierten Glieder auf das Podium des Mozartsaales schleppt und — mit zierlich aufwallenden Literarhistorien vor jeder einzelnen Pièce — Volksliederliches wie Raffiniertes singt: so verklärt das den aus Dreck, Bluff und Langerweile zusammengeschweißten berlinischen Winter in aufreizender Art. Auf dem Dache des großen Nollendorfhauses sollte die Trikolore hochgehen (aber ach: ein Blau-weiß-rot zum Spaß, eins mit der von tituskköpfigen Kosmopolitikerinnen eingestickten Legende: ‚Mitteleuropäischer Zollverein, Abteilung Frankreich'); und an den braunen Dezemberhimmel sollte ein pyrotechnischer Diskoswerfer einen Stern schleudern, den elektrischen Luxusstern, der da leuchtet über den Häuptern der entgifteten Wundertiere all, die einem gefahrlosen Nervenkitzel der Bourgeoisie sich nun niedergeschmiegt haben . . .

Yvette ist heute eine vollkommene Künstlerin. Es gibt keinen Einwand gegen sie. Sie braucht nur die langen Lippen aufzuklappen: so ist auf den Wellen dieser gebräunten, rassigen, zärtlichen Sprache, ein ganzes Zauberland herbeigezwungen, das Land der lebendigen Schönheit, der in lichter Bewegung zitternden Talente —; seine Menschen, wie sie resolut genießen und in ehrlicher Vereiterung krepieren; seine Landschaft, eingeschmeichelt in linden Westwind, der vom Meere kommt, silbergrau glitzernd oder fruchtatmend, wie ein brauner Leib; und sein Genie, sein Visionäres, sein Wunderbares. Das ist der höchste Triumph dieses violetten Landes: daß unter seinen betriebsamen Kleinbürgern virtuelle Aufwiegler sind; daß über einer Nationalistenschicht, die sich vom Studium des Konversationslexikons und des Eisenbahnkursbuchs nährt, ein Traum gaukelt und jauchzt, eine Sehnsucht sich erfüllt, in jeder süßen. bunt-erbauten, irrbetäubten Rauschnacht . . . Das alles bringt Yvette Guilbert, bringt es als aller Künste Herrin, die doch nur eine Dienerin ihrer Dichter sein will —: bringt nur nicht die große Yvette selber, sie, die verruchte Isis des Montmartre, von der uns die Historiographen des vorigen Jahrhunderts katarrhalische Satanshymnen gefiebert haben. Jene große Hagere, die, ein skabrös skandierendes Skelett, im Divan Japonais den depravierten Muskelbündeln ihrer Zuhörer Sinnestaumel, Hirnwonnen und Stilorgien von übermenschlicher Schöpferkraft entlockte — jene Dürre, mit der Henri de Toulouse-Lautrec, der kranke Zwerg, sich, wie in einer delikaten Verschwörung, solidarisch fühlen konnte, und der all seine auflauernde, tückische Güte galt — die Yvette, deren freches Profil selbst der Gesundheitslieferant Léandre nicht in seine und seiner Kumpanei Behaglichkeitssphären hinabzupinseln vermochte —: jene Dame, das weiß längst jeder Holzbock, den man zum Wintergärtner gemacht hat, ist nicht mehr. Ihr folgte (wie es der Ekstatiker Klossowski, in seinen ‚Malern von Montmartre', fixiert): eine „feist gewordene, blaustrumpfige Bourgeoise mit dem Aussehen einer alten Schul-

vorsteherin, die Deutschland abgrast". Auch diese zweite Periode ist vorbei. Gegenwärtig haben wir es mit einer sehr gepflegten Allerweltsfranzösin zu tun, die lange genug an der Wannseebahn gelebt hat, um ihre kulturelle Vollendung gelegentlich einem Nollendorf-Publikum schmackhaft machen zu können. Die Yvette von heute zeigt die Sorgenlosigkeit einer Dilettantin (im edlen Sinne), einer Beruhigten, einer in voller Arbeitsfähigkeit Pensionierten. Viel Pädagogik ist noch in ihrem jetzigen Stadium. Sie hebt eindringliche Zeigefinger; und bevor sie dämonisch wird, macht sie ein bißchen ästhetisierende Reklame dafür, gibt sie einen kleinen Kommentar zu dieser Dämonie des armen Laforgue: „Je suis l'éternel Féminin!" Dann trällert sie den Volksdichter Vaucaire, und ihr Gesang flattert wie ein zartester Schleier; die mittelalterlichen Glocken von Nantes ertönen, todesdumpf und dann in neckischer Freude; eine schmale Frau fleht im Gebet um Abwendung männlicher Gier, die sie beschmutzt; Maurice Rollinats unselige Absinthtrinkerin verkommt an der Straßenmauer (es ist wundervoll, wie da die heisere Roheit des Zuhälters durch unendlich milde Engelstöne überwunden wird); in knallrotem Halstuch brüllt ein Mörder der Guillotine entgegen; und dem gottesfürchtigen Bukoliker Francis Jammes ersteht ein Bild sanfter Kindheit:

car l'église (du village)
était douce et grise . . .

Das alles kann Yvette: eine Herrscherin über jede Geste, jeden Mundfaltenwurf, jeden menschlichen Gefühlszustand. Aber alles dämpft sie auf eine mozartsaalfähige Temperatur herab. Und man erschrickt fast, wenn — eine unbewachte, vorüberhuschende Sekunde lang — aus der Salondame die einstige rote Knochenmadonna der butte herausschielt — wie, bei Heinrich Mann, durch ein Loch im Fracke Archibalds, der bayerischen Theaterexzellenz, in solchen Momenten der fahrende Komödiant von früher hervorgrinst.

Ferdinand Hardekopf

Das Weib des Uria

Das karlsruher Hoftheater brachte das biblische Spiel von Albert Geiger ‚Das Weib des Uria' zur Uraufführung. Geiger hat noch nie eine Sache zu dramatischer Spannung getrieben. Eine Logik seiner dramatischen Gestaltungskraft hätte nur primitive Werte und geringfügige Fakta vor sich. Mehr als eine lockere Bewegungsstudie stellt auch dieses biblische Spiel nicht dar. Geiger beherrscht den dramatischen Raum nicht. Seine Menschen stehen isoliert und ohne perspektivischen Halt in der gedanklichen Landschaft. Bath-Seba, das Weib des Uria, tritt ins Landhaus zu König David. Der Boden ist für beide gut bereitet. Der erste Akt hat dafür gesorgt. Aber ihre Worte und Gebärden nehmen keine neuen Töne und Farben aus dem Situationshintergrund auf. Ihr Dialog ist viel mehr ein Reflex der Vergangenheit, als eine Beherrschung der Zukunft. Es ist die Art aller undramatischen Dialoge. Die Szene hat einen äußern Eingriff. Asahel, der Vertraute und Diener des Königs, tritt ins Gemach, zündet die Leuchtpfannen an und wirft wohlriechende Kräuter hinein. In solchen Eingriffen pflegt gewöhnlich ein Mittel zur Temposteigerung und Zielnäherung zu liegen. Hier wird die Szene auch innerlich zerrissen und getötet. Der Dialog kommt nicht mehr auf die Höhe. Die zweite Szene erhält aus dem Schema der Außenhandlung einen neuen Ansatz-

punkt. Asahel gibt sich um Bath-Sebas willen den Tod. Das hinterläßt für eine kleine Weile ein paar dunkle Reste bei David, ein paar hellere, wärmere bei Bath-Seba, bleibt im übrigen Episode, und ein andrer, organischer Nachempfindung nicht gangbarer Weg erreicht die Schlußpose der Szene. Einige Sekunden sind mit Weltanschauungsabstraktheiten erfüllt. Sie müssen verschweben, nicht weil sie Sekunden füllen, sondern weil sie in der Materie des Stückes keinen Ansatz haben. Die Wunde ist groß. Denn der Moment, der der selbsttätigste und innerlich notwendigste hätte sein sollen, bleibt eine unbedingte Willkürlichkeit. Man könnte leichter von ihm loskommen, wenn sich im Umriß der beiden letzten Akte ein Punkt fände, der Bath-Sebas Schicksal mit Notwendigkeiten in Beziehung setzte. Die Geschenke der Willkür würde man hinnehmen und sich an die Errungenschaften einer also beschenkten Seele halten. Dann wäre aber auch dieses biblische Spiel, was es nicht ist: ein Drama.

Richard Weissbach

Roheiten

Wir haben uns leider gewöhnen müssen, die Indiskretion mit dem Beruf des Journalisten zu identifizieren. Es erscheint uns also fast als selbstverständlich, daß der römische Trompetenkorrespondent des Berliner Tageblatts, Hans Barth, in einem sechzig Mark langen Feuilleton der Neugier seiner Leser preisgibt, was ihn d'Annunzios Eitelkeit sehen ließ. Das ist sein Geschäft, zu dem es gehört, den Wirt als Einsiedler, den Dichter als Genie hinzustellen, und jedes lässig ausgespuckte Wort ins teutsche Taschentuch zu kehren. Barth ist peinlich, wenn er schreibt, was er sieht: er ist fürchterlich, wenn er schreibt, was er denkt. Er wettet wie ein Pferdehändler die Pracht des d'Annunzianischen Schlafzimmers gegen die aller Dichter, Kunstfreunde und Monarchen, und Holzbock, der durch Schlafzimmer Weitgekrochene, reagiert nicht einmal darauf. Barth erblickt eine moderne Portraitbüste „mit Halskette und entblößtem Busen" und fragt sich klopfenden Herzens, „wer die Schöne sein mag". Erwägt wahrscheinlich eine Steckbriefaufnahme für den ‚Weltspiegel', aus dem einmal der Historiker unsrer Zeit erforschen wird, wie sich die Welt im Kopfe eines Zeitungslesers spiegelte; „aber wir hüten uns, in des Dichters Erinnerungen zu wühlen," denn draußen haben uns dreißig Windhunde empfangen, die uns schnell hinausbringen könnten. Dieses aus Feigheit und „gutem Ton" geborene Zartempfinden erweist sich bald als überflüssig, denn d'Annunzio erklärt „sein System", wieso er „so" lieben könne und Herr Barth schließt schnell in Gedanken den Satz mit einem Rufzeichen. So schlürft der Journalist mit einem Dichter als Fremdenführer durch alle Zimmer und fünfeinhalb Feuilletonspalten und wird schließlich vom Hausherrn in die Gastgemächer (nicht: „nach den Gastgemächern", Herr Barth!) geleitet, „wo die Duse zu wohnen pflegte, als sie noch des Dichters Freundin war."

Wessen Büberei nun größer ist, kann mein Geschmack nicht entscheiden. Anstatt das Zimmer, das durch den Schlaf der Duse Benedeite, zu versiegeln oder zu vermauern, hält es d'Annunzio der widerwärtigsten Reporterneugier offen. Als er die Liebe in Honorar verwandelte, erinnerten sich einige junge Männer rechtzeitig an Goethe und vergaßen, daß der Unterschied zwischen der preisgegebenen Lotte Buff und Eleonora

Duse zumindest dem zwischen d'Annunzio und Goethe entspricht. Wer findet jetzt noch ein Wort des Schutzes für diesen Dichter? Ein Symbol des Weibes vom dritten Jahrtausend wandelt unter uns, von allen Menschen vergöttert, und ihr intimstes Gemach wird vor über hunderttausend Leuten mit lüsternen, zweideutigen, zusammengestotterten, sentimentalen Zeitungsphrasen abkonterfeit. Wenn auch die Pathologie des Berufes eine solche Sensationsgier des Schreibers und die Eitelkeit des Menschen die Roheit des Dichters begreifen läßt — nichtsdestoweniger gehört der Schreiber dem Hundefänger und der Dichter an den Pranger!

Fjeldbo

Antwort an Eulenberg

Kurz und gut: Die Leser der ‚Schaubühne' wissen, daß ich in dem Artikel ‚Cave canem!' das Goethesche Zitat nicht statt einer Beweisführung, sondern am Ende einer ziemlich langen Argumentation gebraucht habe, und zwar lediglich, um die von Eulenberg für seine antinomistische Gesinnung aufgerufene Zeugenschaft Goethes zu entkräften. Die bequeme Taktik des klangvollen Ausweichens ist also nicht auf meiner Seite.

Was die Tonart angeht, so spielt bei Eulenberg die leider übliche kritiklose Anwendung des Wortes ‚persönlich' ihre verhängnisvolle Rolle. Ich würde mich schämen, meine Leser mit einer Zeile zu belästigen, die nicht meine allerpersönlichste Angelegenheit wäre. Nur weil ein gut Stück meiner eigensten Lebenssache mit Eulenbergs Angriff auf eine an Hebbels Geist gebildete Kritik verneint wurde fühlte ich mich berechtigt, zur Sache zu sprechen; wie ich auch Eulenberg als Debatter gerade deshalb achte, weil er wirklich persönliche Gründe hat, weil er (auch in jenem Hebbelartikel) aus seinen geistigen Existenzbedingungen die Notwendigkeit schöpft, so zu sprechen, wie er spricht. Deshalb scheint es mir die höchste Sachlichkeit, aufzuzeigen, inwiefern meiner Persönlichkeit das jenen Artikel fundamentierende literarisch offenbarte Ich Eulenbergs beschränkt und unfruchtbar erscheint. Und insofern war ich persönlich. Verächtlich scheint mir die ‚objektive', in ihrer Leidenschaftslosigkeit unbefugte, sportmäßige Streitsucht der Gelehrten — noch verächtlicher freilich die (ihr oft gesellte) im üblen Sinne ‚persönliche' Art der Polemik, das heißt: die abscheuliche Manier, in den Streit öffentlicher Persönlichkeiten Argumente aus jener Privatsphäre hereinzuziehen, die die Produktion des Gegners nicht aufgearbeitet, also nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt hat. Was Herbert Eulenberg von seiner Person in Artikeln und Dramen niederlegt, was er Persönliches an eine Sache hingab, das gehört heute allen, die es wollen, und muß Gegenstand meiner Kritik sein dürfen. Von seinem Haus, Weib, Kind, Knecht, Vieh und allem, was sonst sein ist, war aber, denk' ich, bei mir nichts zu lesen. Der unsachlich persönliche Pamphletist zerstört die ethischen Grundbedingungen der Publizistik, und ich hoffe, ihm nie zu gleichen. Der unpersönlich sachliche Schriftsteller aber erniedrigt das Schrifttum aus einer Lebenssache zum Sport. Ihm möchte ich so wenig gleichen, wie Eulenberg ihm glich, als er seinen Artikel schrieb oder wie Hebbel als er pro domo seine Theorien schuf. Wenn wir aber so die Summe unsres Lebens von einem fremden Sein abzuheben trachten — das wäre ‚Neid', lieber Herbert Eulenberg?

Julius Bab

Aus der Praxis

Patentliste

336461. Aufzugsvorrichtung für Bühnendekorationen mit parallel zur Vorhangöffnung angeordneter, die Seilscheiben für die Dekoration und das Gegengewicht tragender Achse. Bei dieser Vorrichtung sind die Scheiben für die Dekorationsseile und das Gegengewicht auf einer zweckmäßig aus einem patentgeschweißten Rohr bestehenden Achse befestigt, die parallel zu der Bühnenöffnung auf dem Schnürboden drehbar gelagert ist.

Wilhelm Hammann, Atelier für Theatermalerei und Bühnenbau, Düsseldorf, Stephanienstr. 4.

27. 4. 08. H. 36354.

339961. Bühnenfassung mit Führungsnuten, gekennzeichnet dadurch, daß für jede Farbenleitung zwei hintereinander liegende Nuten angeordnet sind. Deren untere Grundfläche liegt in ein und derselben Längsrichtung, während die Seitenwände bei der ersten Nutenreihe nach rechts, bei der zweiten nach links in schräger Richtung oben ansteigen — zu dem Zweck, die im untern Teil der Nuten liegende Leitung gegen Herausfallen durch die versetzten und schräg ansteigenden Seitenwandungen zu sichern.

Elektrizitäts-Gesellschaft Richter, Dr. Weil & Co., Frankfurt a. M.

1. 6. 08. E. 11196.

Juristischer Briefkasten

G. S. Meines Erachtens müssen Sie die Rolle spielen. Sie durften sie nicht zurückschicken. Ihr Vertrag besagt nichts davon, daß Sie beanspruchen können, nur in ersten Rollen beschäftigt zu werden. Sie hätten dafür sorgen müssen, daß das von Ihnen behauptete, vor dem Vertragsschluß stattgehabte Gespräch, in dem Ihnen nur erste Beschäftigung zugesagt wurde, im Vertrag zum Ausdruck kam. Der Vertrag gilt als die letzte und verbindliche Zusammenfassung alles dessen was die dem Vertrag vorausgehenden Verhandlungen ergeben haben. Ich könnte Ihnen zu einem Prozeß nicht raten.

Annahmen

Eduard Hoffer: Arme Seelen, Schattenspiel. Graz, Stadttheater.

Otto Peters: Die Konkurrenten, Kaufmannstragödie. Bamberg, Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

1. 1. Dora Duncker: Die neue Zeit, Schauspiel. Hamburg, Stadttheater.

5. 1. Arthur Schnitzler: Komtesse Mizzi oder Der Familientag, Einaktige Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

6. 1. Wilhelm Jacoby und Arthur Lippschitz: Der Doppelmensch, Schwank. Cottbus, Stadttheater.

8. 1. Johannes Raff: Der letzte Streich der Königin von Navarra, Trauerspiel. Berlin, Akademische Bühne (im Lessingtheater).

2. von übersetzten Dramen

Georg Duval und Xavier Roux: Schwanengesang, Lustspiel. Wien, Lustspieltheater.

3. in fremden Sprachen

Leonid Andrejew: Die schwarzen Masken, Drama. Petersburg.

Saint Georges de Bouhelier: Das Trauerspiel eines Königs, Drama. Paris, Odéon.

Gustaf Collijn: Der Turm des Schweigens, Tragödie. Uebersetzung aus dem Schwedischen. Paris, Théâtre des Arts.

Deutsche Dramen im Ausland

Kopenhagen (Neues Theater): ‚Klein Dorrit' von Franz von Schönthan.

Rom (Argentina-Theater): ‚Elektra' von Hugo von Hofmannsthal, übersetzt von Otto Schanzer.

Stockholm (Svenska-Theater): ‚Die Tür ins Freie' von Oskar Blumen-

thal und Gustav Kadelburg, übersetzt von Axel Wijkander.

Neue Bücher

Albert Ludwig: Schiller und die deutsche Nachwelt. Berlin, Weidmann.

Alexander von Weilen: Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin, Georg Reimer.

Dramen

Wilhelm Lifka: Das Märchen vom Glück, Volksstück; Josef, Volksstück. Leipzig, Oswald Mutze. 103 S. M. 1,50.

Zeitschriftenschau

H. Bartmann: Die Entwicklung der deutschen Theaterfreiheit. Masken IV, 19.

E. A. Bratter: Die Wiedergeburt des türkischen Nationaltheaters. Bühne und Welt XI, 7.

Maximilian Claar: Das italienische Theater der Gegenwart. Bühne und Welt XI, 7.

Richard Fester: Schillers historische Schriften als Vorstudien des Dramatikers. Deutsche Rundschau XXXV, 4.

A. Gaetschenberger: Vermeidung und Bildung von Schlagschatten. Theatercourier 784.

Oscar Geller: Berta Morena. Bühne und Welt XI, 7.

Max Koch: Der neue Schillerpreis. Türmer XI, 4.

Theodor Lessing: Lärm und Theater. Deutsche Theaterzeitschrift 14.

Paul Marsop: Künstlertheater und Musikdrama. Masken VIII, 7.

Edmund May: Direktor und Mitglied. Theatercourier 784, 785.

Arthur Neißer: Zur Frage einer musikalischen Versuchsbühne. Deutsche Theaterzeitschrift 14.

Max Schacherl: Hermann Heijermanns. Ost und West IX, 1.

A. Schütz: Zur Geschichte des stuttgarter Hoftheaters. Neue Musikzeitung XXX, 6.

Ernst Leopold Stahl: Das englische Theaterjahr 1907/08. Englische Studien XXXXI 1.

Karl Storck: Stoff und Musikdrama. Türmer XI, 4.

Walter Turszinsky: Vom Schauspielerparlament. Bühne und Welt XI, 7.

R. Walter-Freyr: Zur Prüfung der Manuskripte. Deutsche Theaterzeitschrift 14.

Richard Zoozmann: Dante und das deutsche Drama. Bühne und Welt XI, 7.

Theaterbau

Die neue Theater-Bauordnung wird in diesem Frühjahr in Kraft treten. Die sogenannte Theater-Kommission, die, unter dem Vorsitz des Geheimen Oberbaurats Launer von der Hochbauabteilung des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten, zahlreiche Sitzungen abgehalten hat, übersandte den Entwurf der Theater-Bauordnung nach beendeter dritter Lesung an die Akademie des Bauwesens, die ihn jetzt, nach erfolgter Prüfung, an die Kommission zurückgelangen ließ. Nunmehr kann die Drucklegung des Entwurfs beginnen, der danach den zuständigen Ministern (des Innern und der öffentlichen Arbeiten) zur Genehmigung unterbreitet wird. Danach erst erfolgt die Bekanntgabe des Entwurfes an die Regierungspräsidenten, die die neuen Bestimmungen im Wege der Polizei-Verordnung für ihre Bezirke erlassen. Es würde damit auf dem Gebiete des Theaterwesens ein einheitliches Recht für die ganze preußische Monarchie gegeben sein. Freilich wird die Uebergangsperiode sich über viele Jahre erstrecken, da es nicht möglich sein wird, die ältern Theater in allen Punkten den neuen Vorschriften anzupassen. Neuzuerrichtende Theater würden ihnen natürlich von vornherein unterliegen. In Oesterreich ist bekanntlich schon eine neue Theater-Bauordnung in Kraft getreten, die in vielen Punkten mit den Bestimmungen des preußischen Entwurfs übereinstimmt.

Breslau. Ein Konsortium erwarb am Schweidnitzer Stadtgraben ein Grundstück für einen Theaterneubau, der 1600 Personen fassen und dem klassischen und modernen Schauspiel gewidmet sein soll. Als Direktor ist der Leiter des Leipziger Opernhauses, Rudolf Senius, in Aussicht genommen.

Wien. Das Projekt der Erbauung eines tschechischen Theaters in Wien dürfte schon in der allernächsten Zeit realisiert werden. Die Aktion geht vom Verein ‚Cesky dum' aus, an dessen

Spitze Graf Karl Seilern steht. Der Verein hat nach dem letzten Ausweis bereits die Summe von zirka 400000 Kronen zur Erbauung eines Repräsentationshauses der Wiener Tschechen gesammelt. Mit diesem Repräsentationshaus, das in der Innern Stadt erbaut werden wird, wird auch das tschechische Theater verbunden sein. Der genannte Verein versendet an alle tschechischen Korporationen und Gemeinden Einladungen zur Zeichnung von Anteilscheinen für das zu erbauende Gebäude. Bereits gegenwärtig finden jeden zweiten Sonntag im kleinen Musikvereinssaal tschechische Theatervorstellungen statt, die vom Wiener tschechischen Verein ‚Pokrok' veranstaltet werden und einen starken Besuch aufweisen sollen. Herr F. A. Schubert, der frühere Direktor des Weinberger Stadttheaters, der die Leitung des wiener tschechischen Theaters haben wird, hat im Februar mit seiner Truppe im Theater des Arbeiterheims in Ottakring gastiert.

Jahresabschlüsse

Schillertheater

Der jetzt vorliegende Rechnungsabschluß der Schillertheater-Aktiengesellschaft in Berlin läßt erkennen, daß das Unternehmen in dem am 30. September beendeten Geschäftsjahr unter dem allgemeinen wirtschaftlichen Rückgang empfindlich gelitten hat. Die Einnahmen für Abonnements und aus dem Kassen-Verkauf stiegen zwar von 801965 M. im Vorjahr auf 827777 M.; das Plus wurde jedoch allein durch Mehrausgaben für Gagen absorbiert. Diese beziffern sich auf 352812 M. gegen 327028 M. im Vorjahr. Mehrausgaben verursachten ferner Arbeiterlöhne (153354 M. gegen 142543 M.), Heizung und Licht (66781 M. gegen 57478 M.) und Tantiemen an Autoren (39141 M. gegen 38671 M.). In ähnlichem Verhältnis stiegen die meisten übrigen Verpflichtungen. Da überdies die Eingänge aus den Restaurationsbetrieben von 123283 M. auf weniger als die Hälfte, 49886 M., sich verringerten, mußte zur Herstellung der Balance zwischen den Einnahmen und Ausgaben, um die Zahlung der üblichen fünfprozentigen Dividende zu ermöglichen und den Mitgliedern und Angestellten des Theaters wieder die übliche Zuwendung machen zu können, der Spezial-Reservefonds mit 35000 Mark herangezogen werden. Ohne diese Inanspruchnahme der Rücklage würde die Bilanz trotz dem hohen Gewinnvortrag aus dem Vorjahr von 13656 M. einen Verlust von 14160 M. ergeben. Dementsprechend wurde die Vergütung an die Mitglieder und Angestellten der beiden Schiller-Theater von den vorjährigen 5000 M. auf 2500 M. vermindert.

Neue Freie Volksbühne

Die Neue Freie Volksbühne hat im abgelaufenen Jahre die Mitgliederzahl von 19000 auf 26500 steigen sehen, die Zahl der einzelnen Spielabteilungen von 22 auf 31. Infolge dieses Anwachsens hat sich auch die Vermehrung der Ordnerschaft als notwendig herausgestellt: 213 Herren sind in uneigennütziger Weise ehrenamtlich im Dienste des Vereins tätig gegen 155 in der abgelaufenen Spielperiode, die jedesmal von September bis August läuft. Die Einnahmen des abgelaufenen Spieljahrs betrugen 304822,65 M., denen 284280,30 M. Ausgaben gegenüberstanden. Zunächst sollen Gelder zur Begründung eines Theaterfonds gesammelt werden. Man hofft damit den Baufonds zur Gründung eines Volkskunsthauses auf genossenschaftlicher Grundlage zu schaffen, in dem nicht nur die dramatische Literatur gepflegt, sondern auch der Musik, der Malerei und der plastischen Kunst eine würdige Stätte bereitet werden soll.

Zensur

Dem Berliner Theater ist Lothar Schmidts Lustspiel ‚Nur ein Traum' jetzt zur Aufführung preisgegeben worden.

Die münchner Polizeidirektion hat nach Gutachten des Zensurbeirats die vom Münchener Schauspielhaus beabsichtigte Aufführung des erotischen Mysteriums ‚Die ersten Menschen' von Otto Borngräber verboten.

Im englischen Parlament ist von liberaler Seite ein Gesetzentwurf zur Milderung der Bühnenzensur eingebracht worden. Die neue Bill will die

Zensur nicht abschaffen; aber sie hofft, dadurch eine Besserung zu erzielen, daß die Gemeindeverwaltungsbehörden anstelle des königlichen Lordkommissars zur entscheidenden Instanz gemacht werden.

Im moskauer Theater ‚Eremitage‘ wurde der Schwank ‚Kümmere dich um Amelie‘ nach dreißig Aufführungen auf Befehl des Stadthauptmanns abgesetzt.

Engagements

Basel (Neues Stadttheater): Oscar Diehl. Wala Janczak 1909. Ludwig Schmidt-Pauly 1909/11.

Berlin (Berliner Theater): Rudolf Forster 1909.

(Neues Schauspielhaus): Hans Lippschütz.

(Neues Theater): Alma Renier.

(Schillertheater): Emma Boić.

(Trianontheater): Aenne Koehler 1911.

Braunschweig (Hoftheater): Gabriele Englerth 1909. Georg Gaedecke 1909/12. Casimir Paris 1909/14.

Breslau (Schauspielhaus): Frau Peppler 1909/12.

Cottbus (Stadtheater): Lotti Eichstädt 1909/10.

Darmstadt (Hoftheater): Elsa Grünberg. Adolf Jordan 1909/12.

Essen (Stadttheater): Fräulein Schoreck.

Freiburg im Breisgau (Stadttheater): Max Sandorff 1909/12.

Hamburg (Stadttheater): Conrad Lassen 1909/12.

Königsberg (Stadttheater): Eugen Stichling 1909/11.

Leipzig (Schauspielhaus): Adele Hübsch-Haberfelder 1909/12.

München (Hoftheater): Fritz Rémond.

Nürnberg (Intimes Theater): Adolf und Clara Mellin.

(Stadttheater): Emil Vanderstetten.

Prag (Deutsches Landestheater): Otto Frieberg 1909/12.

Rostock (Stadttheater): Margarete Grahn.

Schwerin (Hoftheater): Wilhelm Kruse.

Stettin (Stadttheater): Eduard Poetter 1909/12.

Stralsund (Stadttheater); Hans Georgi 1909/10.

Personalia

Francesco d'Andrade ist am 11. Januar fünfzig Jahre alt geworden.

Alice von Arnauld vom berliner Königlichen Schauspielhaus hat in Solingen als Opernsängerin debütiert.

Albert Bassermann vom Lessingtheater hat sich mit Else Schiff vom Deutschen Theater vermählt.

Anna Feldhammer vom berliner Schillertheater hat durch einen Sturz auf der Straße eine Gehirnerschütterung erlitten.

Siegwart Friedmann wird, nach sechzehnjährige Pause, in nächster Zeit wieder an einigen deutschen Bühnen auftreten.

Hans Siebert vom berliner Neuen Schauspielhaus hat sich mit Käthe Ehren von demselben Theater verlobt.

Todesfälle

30. 12. Egbert Soltau in Zürich. Geboren 1862. Schauspieler und Spielleiter am Stadttheater in Zürich.

2. 1. Georg Lang in Dießen am Ammersee. Geboren am 2. September 1839 in München. Früher Direktor des münchner Gärtnerplatztheaters.

5. 1. Vela Nigrin in Belgrad. Geboren 1863. Tragödin des belgrader Nationaltheaters.

Nachrichten

Im Jahre 1909 werden die Dramen von Albert Emil Brachvogel, Karl Gutzkow und Louis Schneider tantiemenfrei.

Berlin

Eine deutsche Theaterausstellung wird im Frühjahr 1910 von der Gesellschaft für Theatergeschichte in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten veranstaltet werden. Anfragen und Zuschriften sind an das Sekretariat der Gesellschaft, Berlin W. 50, zu richten.

Die Generalversammlung des Deutschen Bühnenvereins findet am 30. Januar im großen Saale des Schauspielhauses, nachmittags drei Uhr, öffentlich statt. Am 29. Januar tagt der Direktorialausschuß in geheimer Sitzung.

Das Rechtsschutzbureau der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger hat sich jetzt gebildet. Die Obmänner des Bureaus sind die Herren Reicher, Rickelt, Borée und Klein-Rhoden. Syndikus ist Rechtsanwalt Dr. Ernst Schlesinger. Die Mitglieder der Genossenschaft werden ersucht, jeden nachweisbaren Fall einer Vertragsverletzung oder eines Uebelstandes mit unterlegtem Beweismaterial zu melden. Das Rechtsschutzbureau wird alle vorkommenden Fälle prüfen und nötigenfalls an Ort und Stelle zur behördlichen oder gerichtlichen Austragung bringen. Es trägt die Kosten für alle von ihm übernommenen Fälle, setzt aber als selbstverständlich voraus, daß es nicht mit belanglosen Beschwerden belastet wird. Alle Zuschriften sind zu richten nach: Charlottenstraße 85.

Deutschland

Auf Anregung von Meta Illing, die in Berlin ein englisches Theater begründen will, hat sich auch in Bremen ein Komitee aus ersten Kreisen zur Veranstaltung von englischen Theateraufführungen gebildet.

Der Gemeinderat von Innsbruck hat die Direktion des Stadttheaters Herrn Leopold Thurner vom berliner Schillertheater übertragen.

Das Stadtverordnetenkollegium von Karlsbad hat die Direktion des Stadttheaters dem Direktor Dr. Hans Warnecke von Gablonz übertragen.

Ausland

In Schweden ist dieser Tage ein Gesetz in Kraft getreten, wonach nicht nur alle Ausländer, die auf schwedischem Gebiet als Konzertunternehmer, Theaterdirektoren oder ähnliches tätig sind, fünf Prozent ihrer Bruttoeinnahme an den schwedischen Fiskus zu erlegen, sondern auch alle Ausländer, die überhaupt in irgend einem Künstlerensemble in Schweden auftreten, zehn Prozent ihrer Einnahme aus dieser Tätigkeit als Steuer an die schwedische Staatskasse zu zahlen haben.

Die Presse

Johannes Raff

Börsencourier

Eine unklare Handlung, für die eine ernstliche Teilnahme, bis auf einige Momente des Schlußaktes, nicht aufkommen kann. Schlechte Stücke hat man ja leider oft gesehen. Daß aber unsre akademische Jugend für diese Vers-Wüstenei sich begeistern, für sie sich einsetzen konnte, das war das Betrübende.

Berliner Tageblatt

Der österreichische Dichter hat für das Theater noch viel zu lernen, noch mehr zu verlernen. Aber seine Redseligkeit, seine primitive Technik können die Züge eines echten Künstlers nicht verwischen.

Lokalanzeiger

Der Beschauer sieht auf der Bühne nur ein Häuflein exaltierter, hysterischer, selbstquälerischer Menschen, die darauf versessen sind, sich ins Unglück zu stürzen, und allerlei verworrenes Zeug reden. Daß die erste Tragödie des Herrn Raff keine raffinierte Mache zeigt, soll man ihm nicht anrechnen, aber gar zu hilflos darf ein neuer deutscher Dichter, der sich entdecken läßt, auf der Bühne nicht umhertappen.

Morgenpost

Für die dramatische Form findet Raff wohl manche Wendung, auch führt er einige Szenen hübsch, aber seine Gedankenfracht ist bleischwer, endlos schwelgt er in Lyrismen; schöne Reden, jambisch, dann gereimt, fließen ohne Ufer dahin, und mitten in den Ueberschwang der geputzten Worte und Wörtchen wirft er plötzlich harte Sätze von ungewollter Komik.

Vossische Zeitung

Das Stück als Ganzes hat keine Stimmung, keine Grundfarbe, aber es hat im einzelnen Stimmungen und Farben, und es greift mit unverkennbarer dichterischer Gewalt in unsre Seele, sobald das Drama ganz stille steht, um uns das musikalische Gewoge einer beträchtlichen Verskunst genießen zu lassen.

Das Postscheckkonto der ‚Schaubühne' hat die Nummer 2332. Wer selber ein Konto hat, möge die beiliegende Zahlkarte frankieren und befördern; wer keins hat, möge den Abonnementsbetrag auf einem beliebigen Postamt einzahlen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 3
21. Januar 1909

Rollers Scheiden / von Richard Specht

In der wiener Hofoper ist es noch immer nicht recht geheuer. Ein Gespenst ist im Hause: Mahlers Geist geht um, ist nicht lebendig und kann doch nicht zur Ruhe kommen. Und es wird fleißig ausgeräuchert und exorziert, um den unbequemen Mahner zu bannen, der sich noch immer aus einzelnen Künstlern oder doch wenigstens aus einzelnen Leistungen heraus meldet. Und wenn die Teufelsaustreibung nicht gelingt, so muß eben der ‚Besessene' ausgetrieben werden. Es sind nicht mehr viele da: Bruno Walter, die Mildenburg, die Gutheil, Weidemann, Arnold Rosé — man sollte ihre Namen lieber nicht nennen, weil es eigentlich ein Denunzieren ist. Ich meine aber: sie fürchten sich nicht und werden treu bleiben. Ebenso treu wie Alfred Roller, der jetzt — äußerlich ‚freiwillig' — gegangen ist, weil es ihm unerträglich geworden war, an der unaufhaltsamen Zerstörung all dessen zu helfen, das er mit aufgebaut hatte.

Man muß sich nur wundern, daß er nicht schon lange fort ist: vor einem Jahr schon, gleich nach jenem ‚Fidelio', in dem eines seiner höchsten Werke vernichtet und durch Opernschablone verdrängt wurde — vernichtet und verdrängt, ohne daß der, der es tat, es der Mühe für wert gehalten hätte, die Schöpfung anzusehen und zu prüfen, die da beiseite geschoben wurde. Man mag die Erbitterung eines Künstlers nachspüren, der solches nicht nur miterleben muß, sondern der obendrein noch den Paragraphen seines Vertrages gemäß gezwungen wird, selber an dieser Banalisierung eines hohen künstlerischen Gedankens mitzuwirken, und wird Ehrfurcht vor der Treue empfinden, die ihn trotz alledem zum Bleiben nötigte. Er hatte versprochen, auszuhalten. Durch seine Person sollte wenigstens etwas von jenem Geiste gerettet werden, der so viele tondramatische Interpretationen der letzten Jahre zu feierlichen Erlebnissen, zu köstlichen Geschenken der Seele für eine empfängliche Gruppe künstlerisch Genießender gemacht hatte. Wenigstens so lange sollte er ausharren, bis er seinen Lieblingsgedanken zur Erfüllung gebracht hatte: die vollständige szenische Ausgestaltung der ‚Tetralogie'. Das ‚Rheingold' und die ‚Walküre' waren schon unter

Mahler vollendet; ‚Siegfried‘ und ‚Götterdämmerung‘ waren noch zu schaffen. Aber gerade die Verstümmelung all seiner Absichten in der Inszene des ‚Siegfried‘ war schuld an dem würgenden Ekel, der ihn ergriff und der ihn zwang, das ihm teure Werk aufzugeben und es als Torso zurückzulassen.

Er hätte es früher wissen müssen. Schon damals, nach dem ‚neuen, Fidelio Weingartners. Und es ist schade um dieses Jahr widerwärtiger Zugeständnisse und peinigender Unruhe des verstörten Künstlergewissens eines Ganzen und Eigensinnigen, der sich zu Halbheiten und Unsinnigem nötigen ließ. Ein Jahr, in dem diese starke und zähe Natur, der es gelungen war, das Bühnenbild von aller ‚Ausstattung‘ weg zu dramatischen Symbolen in Farben und Linien hinaufzureißen, jetzt nur mehr zum ‚Dekorationsmaler‘ mißbraucht wurde. Das mußte ihm gleich klar sein, in dem Augenblick, in dem der ‚Fidelio‘ aus dem Drama wieder zur Oper zurückgetrieben wurde. Und wenn er es da noch nicht wußte, so hatte ihm die gestrichene ‚Walküre‘ darüber Aufschluß zu geben: daß für sein Schaffen, das ein malerisches Erfüllen aller der dramatischen Stimmungen war, die der Dichter und der Musiker übrig gelassen hatten oder die in brausendem, verstärkendem Verein mit denen des Worts und des Tons zusammenklingen sollten, kein Raum mehr war.

Dieses Schaffen kann, was immer der tapezierende Regisseur, der ihm folgt, mit seinen widerwärtigen, weder aus der Musik noch aus dem Drama herausgeholten, willkürlichen und rein äußerlichen Nuancen und Mätzchen auch in der nächsten Zeit verderben mag, nicht mehr vergessen werden. Man mag Einzelheiten und Eigenwilligkeiten der Rollerschen Szenenkunst ruhig preisgeben; seine Neigung zu einer zwar malerischen, aber doch oft die dramatische Deutlichkeit hindernden Dunkelheit der Bühne oder manche Bilder, in denen man eine schwärmerischere Kraft der Phantasie, stärkere Reize der Sinnlichkeit, weniger absonderliche Einfälle der Farbenfleckwirkung wünschen konnte. Was aber schließlich immer eine Sache des persönlichen Geschmacks bleibt. Seine eigentliche Leistung, das Schöpferische an ihr und ihr herrlicher, erobernder Gedanke ist keinerlei Richtung unterworfen und ist eine entscheidende, endgültige, problemlösende; eine jener künstlerischen Manifestationen, die kommen mußten, weil sie in der Linie jener Entwicklung liegen, die durch Wagners Gesamtwerk determiniert war.

Ein Gedanke, durch den Mahlers Tat — die der tondramatischen Festspiele mitten im Opernalltag — erst vollkommen wurde, und den Hermann Bahr in seinem wunderbar ermutigenden, in ungeduldiger Weisheit anspornenden ‚Buch der Jugend‘ in eine klare und scharfe Formel gebracht hat: „Dekoration als Ausdruck“. Nicht jene reale Dekoration, die bloß den äußern Schauplatz nachahmt, und nicht jene ideale, die durch Farben und Linien zu jener Stimmung zwingt, die das Ergebnis des Dramas ist: die des allgemein Menschlichen, typischen Tragischen oder Frohen, zu dessen Miterleben uns erst der dramatisierte Einzelfall zwingt. Aber diese Stimmung ist ein Ergebnis und die ‚ideale‘ Dekoration, die ja schon zu Beginn der Handlung

da steht, das heißt: zu einer Zeit, wo es sich nur erst um die Exposition des Spezialfalls handelt und noch nicht um dessen Verknüpfen mit den ewigen Gesetzen, nimmt also vorweg, statt zu resümieren. Roller aber hat die Kraft gehabt, beides zu vereinen. „Er macht," sagt Bahr, „er macht nämlich einfach unsre ideale Dekoration, aber so, daß sie zuerst auf den Zuschauer durchaus real wirkt und ihm erst, wenn er durch den dramatischen Verlauf so weit ist, daß er jetzt den fremden Fall schon für seine eigene Sache zu nehmen beginnt, ihren sinnlichen Reiz, ihren emotiven Wert enthüllt. Eine Dekoration, die sich mit dem Zuschauer verwandelt, während in ihm die dramatische Verwandlung geschieht, in der er aus einem Zusehenden zum Mitfühlenden wird. Zuerst ist dies das Schiff des Tristan und ist dies Florestans Kerker. Solange ich nämlich noch der Herr im Parkett bin, der erfährt, daß ein Ritter seinem Herrn eine Frau bringt oder daß ein Weib den geliebten Mann befreien will. Aber wenn jene nun den Trank der Mutter nehmen, wenn Leonore sich ‚dem innern Trieb' verlobt, wenn ich jetzt, für mein Gefühl, in jenen Tristan, diesen Florestan verzaubert, nicht mehr irgend ein Fremder, sondern derselbe bin, dem dies geschieht, in welcher Magie doch alles dramatische Wesen besteht, dann weiß ich plötzlich gar nicht mehr, daß dies ein Schiff, dies ein Kerker ist, sondern mir sind es jetzt Farben, so den Tönen gleich, die ich vernehme, als ob ich plötzlich tönesehend geworden wäre."

Mit dieser außerordentlichen Energie hat Roller einer ganzen Reihe von tondramatischen Werken ihre sinnliche und zugleich symbolische Erfüllung im Bühnenbild gegeben. Am konsequentesten wohl in jenen Versuchen der Mozart-Inszene, über die ich in der ‚Schaubühne' (in dem Artikel ‚Wiener Mozartspiele') berichtet habe: ein einheitlicher, nur durch andeutende Zeichen veränderter und durch die Phantasie zu ergänzender Raum für den Darsteller, und wechselnde Prospekte, die — im ‚Don Giovanni' zum Beispiel — in den einfachen Umrissen dunkler, drohender Bäume, in grell lodernden, schwül brennenden Farben eines Gartens, oder von eisig klaren, sternenfunkelnden Fernen des weiten Himmels überragten Monumenten Schauplatz und Sinnbild zugleich bedeuteten: für die Vergewaltigungs- und Zweikampfszene des Anfangs, für die freche Verve des Champagnerliedes, für die unheimlichen Schauer der Friedhofszene. Am subtilsten vielleicht in den großartig einfachen, milde Zartheit und wütende Kraft in gleich überlegener Künstlerschaft stilisierenden griechischen Vasenreliefs der Gluckschen ‚Iphigenie'. Am höchsten aber sicherlich im ‚Tristan' und im ‚Fidelio'. Aller Jammer der geknechteten, stöhnenden, wehrlos den Grausamkeiten der Mächtigen preisgegebenen Menschheit schreit — oder leider: schrie — aus dem furchtbaren Gefängnishof, mit den schwarzen, feuchtdurchsickerten, massiven Mauern — in deren Düsterkeit das rote Gewand Pizzaros gleich einer brutalen Fanfare hineingellte — den kargen, schwer vergitterten Luftlöchern und seiner dumpfen, sonnenlosen, von Licht, Luft und Freude unerbittlich abgesperrten Atmosphäre. Und alle befreite Lust, alle Sehnsucht, aus dunklen Toren

ans Licht strömend, war am Schlusse in der hellen Bastion verkörpert, in ihrem jauchzenden Tagesglanz, dem leuchtenden Himmel und dem weiten, unbegrenzten Ausblick in die strahlend sonnige Ebene. Dieses Bild zu vernichten und an seine Stelle wieder den Gefängnishof zu setzen, heißt nichts andres, als das ‚Opernfinale‘ wieder herstellen, das durch die Worte des Werks gegeben ist. Während Beethoven in seiner Musik weit über diese Worte hinausgegriffen hat: in seinen Tönen klingt aller Jubel der Freiheit, die allumfassende, schrankenzerbrechende Liebe, die aus schmählichen Banden erlöst. Und ganz dasselbe drückt Rollers Bühnenbild aus; mit einer Kraft und Deutlichkeit, die unvergleichlich ist und fern von aller Theaterkonvention.

Nicht immer ist es ihm geglückt, derart aus der Musik heraus zu schaffen, mit entscheidender Größe und Ruhe vom Auge empfangen zu lassen, was das Ohr gehört hat. Manchmal, nicht oft, habe ich das Gefühl, daß der latente Musiker in diesem Maler nicht stark genug ist; daß er seine Anregungen oft mehr aus dem Wort als aus der orchestralen Thematik des Werkes gewinnt; daß er einen schöpferischen Tonkünstler beratend zur Seite haben muß, um sich aller Intentionen des Komponisten bewußt zu werden und sie, ergänzend oder wiederspiegelnd, ausdrücken zu können. Ich denke dabei, um ein Beispiel zu nennen, an die in blutroten Flammen angedeutete nahende französische Revolution im ‚Figaro‘, von der man wohl im Beaumarchais eine Spur findet, aber nicht in Mozarts Text oder Musik — wenn man sie nicht in dem von Mahler so schmerzlich accentuierten Marsch der Hochzeitsleute suchen wird. Und ähnliches mehr. Das alles aber hatte keine Bedeutung, so lange Roller im Verein mit einem Musiker schaffen konnte, der gleichzeitig ein so genialer dramatischer Regisseur war, wie Mahler. Jetzt aber mußte er entweder mit einem Dirigenten gemeinsam arbeiten, der gar kein Verhältnis zum Drama und seinen Forderungen hat — was die unerhörten Striche in der ‚Walküre‘ beweisen — oder mit einem Regisseur, der kein Verhältnis zur Musik hat.

Was ein trauriges Kapitel für sich bedeutet. All die Errungenschaften der letzten Jahre: die Erziehung des Publikums zu ehrfurchtsvollem Empfangen eines unverstümmelten, einheitlichen dramatischen Organismus die Gestaltung der Bühne in fortwährender Wechselbeziehung zu Ton und Wort, das endliche Zusammenklingen der beiden mit Raum und Farbe zu einem einzigen großen Symbol, das Spannungen und Rätsel löst und unsre eigne Sehnsucht, unsre Freuden und Schmerzen ausdrückt — all das ist aus ärmlichen, kleinen Motiven zerstört und den Cynikern preisgegeben, denen die weit über enge ‚Kunstfragen‘ hinausreichende Wichtigkeit dieser Probleme fremd bleibt. Man darf ja heute in Wien über all diese Dinge nicht sprechen, ohne verdächtigt zu werden: daß man im Sold Mahlers sei, daß eine in bloßer Einbildung bestehende Clique sich gegen Weingartner ‚verschworen‘ habe, oder gar, daß antisemitische Gründe und Gegengründe bei all dem mitspielen. Nur, daß es von jeher so war; daß hier alles eher vorausgesetzt wird, als ruhige und ernste Sachlichkeit, und daß all jene

Denunziationen nicht verhindern dürfen, die Wahrheit zu sagen. Diese Wahrheit ist, daß ein mit allen Hoffnungen begrüßter Künstler in einem ganzen langen Jahr keine einz'ge wesentliche Neuheit, keinen einzigen neuen tüchtigen Sänger gebracht hat; daß er nirgends fortgesetzt und aufgebaut, sondern nur in unproduktivem Trotz zerstört hat, was ein Größerer vor ihm aufbaute; daß er — von seinen Mängeln an praktischer Befähigung abgesehen — die ihm als Hüter anvertrauten Werke zum Spielball persönlicher, um jeden Preis ‚anders' sein wollender Eitelkeit macht. Beweis: wiederum die bis zum Ueberdruß erörterten Striche bei Wagner. In der letzten, neuerdings von zornigem Widerspruch begleiteten Vorstellung der ‚Walküre' waren zwei wichtige Kürzungen, die Weingartner im Juni angebracht hatte, wieder aufgehoben, dafür zu den noch bestehenden und großartige Stellen unterdrückenden noch einige neue dazu gefügt. Wodurch es klar wird, daß hier nicht ‚sinngemäßes' Vorgehen, nicht die feste Ueberzeugung eines reifen Künstlers waltet, sondern blos trotziges Rechtbehaltenwollen, engherziger, törichter Eigensinn. Wäre Weingartner von der Richtigkeit seiner Meinung durchdrungen, so hätte er die von ihm als zweckentsprechend erkannten Striche unverändert lassen müssen. Oder er hätte den Mut zeigen sollen, einen Irrtum einzubekennen und alle Kürzungen wieder zu tilgen, statt jetzt der ‚Walküre' auch eine gestrichene ‚Götterdämmerung' nachfolgen zu lassen. Wenn er jetzt sagt, er wolle sich lieber auszischen als auslachen lassen, so spricht das nur für die hier vertretene Ansicht. Ob ihm das Auslachen erspart bleiben wird, ist zweifelhaft; aber um die, die einen Künstler auslachen, weil er die ehrliche Tapferkeit hat, einen Fehler zu gestehen und ihn gutzumachen, hat sich Weingartner wahrhaftig nicht zu kümmern.

Dafür hat er einen Dirigenten dritten Ranges berufen: Herrn Reichenberger, unter dessen plumper Hand das herrliche Orchester nicht wiederzuerkennen ist, und der noch kaum eine Vorstellung ohne künstlerische Unfälle geleitet hat; und einen Regisseur, der die aufdringlichen Unarten und die schlechten Manieren der ärgsten Provinzinszenierungen nach Wien gebracht hat, und dessen Wesen man gerade nach all den großen Erlebnissen der letzten Jahre mit Verdruß empfindet. Ein Wesen, das durch ein Beispiel klar gemacht werden mag. Erster Aktschluß der ‚Meistersinger'. Walther hat versungen und vertan und stürzt davon. Die Meister folgen. Nur Sachs bleibt zurück, betrachtet den leeren Singestuhl, im Orchester klingt Walthers Frühlingslied, vor Hans Sachsens Geist steht die Vision des kühnen Sängers, dessen Lied alles in ihm aufgewühlt hat, weil es all das ist, was er gewollt und nicht erreicht hat. Und denkt dann — zu dem entsprechenden Orchestermotiv — an den Aufruhr der Meister, schüttelt den Kopf und geht. Dieses wundervolle Ausklingen sieht jetzt so aus: Sachs steht in Gedanken, die Lehrbuben kommen, tanzen einen Reigen um den Singestuhl, einer steigt hinauf und kopiert mit übertriebener Geste den singenden Ritter. Sachs zornig auf ihn los, worauf die Buben auseinanderstieben und er sich zum Gehen wendet. Womit alles zerstört ist:

die Vision des Sachs ist weg, alles, was den Aufruhr seines Gemüts ausdrückt, und was in neidlos erfüllter Sehnsucht und heiterer Ueberlegenheit über meisterliche Beschränktheit in ihm klingt, ist fortgefegt durch den Unfug einer Regie, die dann wieder bei der Prügelszene den Kunz Vogelgesang plötzlich bei Hans Sachs, den Konrad Nachtigall bei Pogners wohnen und aus dem Fenster sehen läßt, und die, statt Gedankenloses zu tilgen und der Musik immer mehr an szenischem Ausdruck abzugewinnen, mimische Intermezzi der albernsten Art ‚einlegt'. Ebenso in andern Werken, wie denn überhaupt alles Gesagte mit hundert andern Beispielen zu illustrieren wäre.

Ich bin scheinbar vom Thema abgekommen. Aber nur scheinbar; denn es galt, die künstlerische Gesinnung zu zeigen, die Alfred Roller vertrieben hat. Begreiflich, daß er es nicht länger aushält, daß er nicht gewillt ist, seine Künstlerschaft für die ‚Einfälle' des Herrn von Wymetal zu degradieren oder zu Neuszenierungen wie dem ‚Versprechen hinterm Herd' oder dem unsäglich öden, aufreizend trostlosen ‚Hamlet' von Ambroise Thomas malerische Symbole zu schaffen. Nichts ärgerlicher als alles ‚Prinzipielle'; prinzipielle Gegnerschaft am meisten. Sie gegen Weingartner zu üben, fällt mir nicht bei, und ich möchte nicht gerne zu jenen Kurzsichtigen und Widerwärtigen gezählt werden, die dem Direktor die Schuld zuschieben, wenn ein Sänger heiser wird, wenn die Saiten der Sologeige reißen oder wenn die eiserne Courtine versagt. Es handelt sich nicht um eine Person, wenn es immerwährend zu mahnen und zu warnen gilt, sondern um eine Sache. Und um eine, die vielen teuer war, an der allzuarg gesündigt wurde, und der durch Rollers Scheiden ein neuer Stoß versetzt worden ist. Das scheint Weingartner selbst zu fühlen, denn er läßt verlauten, daß er darauf hoffe, die Kraft des Künstlers auch weiterhin bei einzelnen Gelegenheiten zur Mitarbeit heranziehen zu können. Wie die Dinge stehen, dürfte freilich nur schwerlich auf die Verwirklichung dieser Erwartung zu zählen sein. Aber nach all den vielen zwecklosen und verstimmenden Gastspielen der letzten Zeit könnte nichts Erfreulicheres und Fruchtbringenderes kommen, als eine Vorstellung, die — wenn auch nicht auf dem offiziellen Theaterzettel — unter dem Zeichen stünde: ‚Alfred Roller als Gast'.

Aphorismen / von Peter Altenberg

Die Frau wird das, was wir von ihr glauben! Da erhält sie Kräfte, dem nachzukommen! Traurig schrumpft sie ein, verwelkt, im Angesichte der Ungläubigen! Sie wird sie nie bekehren, denn es fehlt ihnen die gottähnliche Glaubekraft!

Verlange von einer Frau nur eine einzige Anständigkeit: anständig sein zu wollen! Denn von selbst ist es keine! Weshalb auch?!? Ihr guter Wille allein schützt uns! Beten wir Unglücklichen also um diesen!

Maß für Maß / von Lion Feuchtwanger

Zur Aufführung des münchner Residenztheaters

Maß für Maß' ist ein Werk des reifen Shakespeare. Des Shakespeare, der auch seine äußere Bühnenstellung so sicher fundiert hatte, daß er keine andern Rücksichten mehr nehmen mußte als die gelassen spielende Kühle seiner künstlerischen Prinzipien. Dieser Shakespeare durfte auf die komplizierten Intriguen und plumpen Clownspäße, die sein schaulustiger Parterre-Pöbel forderte, ebenso ruhig verzichten wie auf den verschnörkelten Euphuismus, den seine pedantischen, rhethorisch prunkenden gelehrten Kunstrichter heischten, und auf die biderbe, brave Moralität, die sein Bürgerpublikum verlangte. Dieser Shakespeare konnte gelassen die theatralische und im letzten Sinn kunsthemmende Spannung des Stoffes zerstören. Er weist immer wieder darauf hin, daß alle diese beklemmenden Geschehnisse nur ein kunstvoll verschlungenes, nachdenkliches Spiel seien, das der Herzog, ein experimentierfroher Sinnierer voll kritischer Bewußtheit, von vornherein zum guten Ende glücklich eingeleitet. Kein andres Werk Shakespeares betont so geflissentlich seine nur sich selbst bezweckende Artistik wie Measure for Measure. Und ganz im Gegensatz zu dem in den Anschauungen der Zeit wurzelnden Euphuismus der frühern Werke ist hier die Sprache von wundervollster Gedrängtheit. So bluthaft innerlich ist jedes Wort mit dem letzten psychischen Kern des Ganzen verwebt, daß auch der strichfroheste Regisseur nur ganz wenige Sätze tilgen kann, ohne an den Nerv des Dramas zu rühren. Da steht kein Bild nur um seiner eigenen Schönheit willen, kein noch so tiefer Satz ohne zielbewußte Verknüpfung mit dem Gesamtorganismus. Noch das ärmste, scheinbar verlorenste Wörtlein ist durchpulst von dem starken, ruhvollen Atem des Ganzen, und man denkt an Emerson: „Zerschneide diese Worte und es fließt Blut daraus." Und wie überlegen-künstlerisch ist die sichere, aller Tendenz bare Ruhe, mit der die offizielle Moral und die auf ihr basierende Gesetzgebung sine ira, aber cum studio bloßgestellt wird. Nicht nur so grobfädiges Zeug wie Thomas ‚Moral', nein selbst Molières ‚Tartuffe' wirkt ungeschlacht, rauh gewebt, künstlerisch blaß neben des Briten feinem, nur ganz leis ironischem und bis ins letzte Aederchen künstlerischem Erkennertum. Zwiefach groß wirkt dieser selbstverständliche Mangel alles pathetischen Moralisierens, aller poetischen Gerechtigkeit in einer Zeit, die die Schaubühne nur als moralische Anstalt gelten ließ. Man halte neben Shakespeares skeptischen, an Michel Montaigne mahnenden Titel die umständliche moralische Aufschrift der Whetstoneschen Vorlage: „Die vortreffliche, weltberühmte Geschichte von Promus und Cassandra, in theatralische Gespräche eingekleidet. Der erste Teil zeigt den unerträglichen Gewaltmißbrauch einer obrigkeitlichen Person, das tugendhafte Betragen eines keuschen Mädchens, die zügellose

Ausschweifung einer schönen Courtisane und die unverdiente Schätzung eines gefährlichen Schmarotzers. Der zweite Teil handelt von der erhabenen Großmut eines edeln Königs in Vertilgung des Lasters und Beschützung der Tugend, wodurch der Sturz und Untergang schändlicher Tücke und der Triumph redlicher Handlungsweise bewiesen wird." Bei Shakespeare wird kein Laster getilgt, keine schändliche Tücke gestürzt. Alle Gelegenheit, über Gnade und Recht, über Schein und Tugend tönende Sentenzen zu predigen, wird achtlos verabsäumt, und nur ein einziges Mal wird der Dichter didaktisch, in jener Szene, da der Herzog den Claudio mit der schönen, weisheitsvollen Rede über die vanitas des Lebens zum Tode bereitet. Die Verzweiflung des Sonettendichters, der, müd der morschen Gemeinheit der Welt, nach Ruh im Tode schreit, hat sich in die tiefe, resignierende Ironie des Betrachters gewandelt, dem die Wirklichkeit nicht mehr ist als das Objekt sinnvoll verschlungenen Spiels, dem nicht die Gestalt gilt, sondern nur die Gestaltung. Und weil ihm die Farbe gilt, der tiefe, schöne Schein, so malt hier der farbigste aller Bühnendichter mit seinen vollsten, sattesten Tönen. Achtlos, wie man Wasser zur Erde schüttet, sind hier Schönheiten verstreut. Aus welch ungeheurer Fülle des Lebens heraus sind diese Menschen gezeugt, die im Verlauf von drei Stunden zu tiefst in die Grundströme des Seins tauchen, in Kunstspiel, Liebe und Tod. Wie unerhört lebendig ist vor allem der Herzog. Wenn irgendwo, so hat Shakespeare hier Ureigenstes geoffenbart. Der Herzog ist nicht gütig und väterlich im landläufigen Sinn, wie er dem flachen Betrachter vielleicht erscheinen mag. Er ist ein Künstler, ein Dichter, ein Erkenner. Wie etwa der zweite Hohenstaufen-Friedrich. Er schreckt nicht davor zurück, selbst die Geliebte sich zu genießerischer Erkenntnis durch ein grausames Trugspiel zu martern. Ihm sind Menschenseelen nichts als verschlungene Urwälder, schön zu durchforschen. Wenn er gütig ist, ist er es nicht aus moralischen, sondern lediglich aus ästhetisch-psychologischen Rücksichten. Er ist im Innersten überzeugt von der Gebrechlichkeit alles Lebendigen und von der alle Prinzipien zernichtenden Macht des Augenblicks. Er richtet nicht: er erkennt. Und nun der Triumph Shakespearischer Objektivität. Dieser ungeheuer objektive Erkenner, der jede Schuld verstehend vergibt, ist doch nicht objektiv genug, ein Vergehen wider die eigene Person zu verzeihen. Er begnadigt Angelos gleißnerische Schurkerei, selbst Bernardins stumpfe, tierische Gemeinheit: aber er verdammt Lucios seichte Geschwätzigkeit, die ihn schmäht, zu Schande und Tod.

Und wie der Herzog ist das ganze Werk. Erkennerisch-kritisch und voll weiser Resignation. Vornehm und hoch, frei von allem Bürgerlichen. Und da das Drama nebenher voll ist von unerhörter Bildkraft, von eminenter Gestaltungsstärke und von schönster, machtvollster Wucht in allem Sprachlichen, so bedeutet es uns vielleicht am meisten von allem, was Shakespeare geschaffen. Sicherlich ist es unter allen Renaissancedramen der Renaissance sowohl wie der modernen Neuromantik das bedeutsamste.

... Kein Werk Shakespeares hat so viele Mißdeutungen erfahren wie ‚Maß für Maß‘. Schon 1673 hat ein Sir William Davenant das Werk durch eine Verballhornung der Bühne zu retten gesucht, und auf unsern deutschen Theatern spielte man, trotzdem der große Schröder eine verhältnismäßig pietätvolle, wirksame Bearbeitung geschaffen, bis in die letzte Zeit eine albern willkürliche Bearbeitung des wiener Theaterdichters Brömel. Der Bourgeois merkte, daß der Dichter von ‚Maß für Maß‘ ihn lächelnd verachtet, und lehnte das Stück ab. Entweder voll sittlicher Entrüstung oder mit zotigen Randglossen. Noch Schiller forderte, daß das Werk nur vor einem Parterre von Männern gespielt werde, Kleist sprach seine Meinung bedingungslos nach. Und unter den zünftigen Shakespeare-Forschern der Jahre 1820 bis 1880 erhoben viele schwere sittliche Bedenken gegen das heikle Stück. Es war vorauszusehen, daß auch in München nur ein ganz kleiner Teil des Publikums den rechten rein-ästhetischen Standpunkt bei der Wertung des Stückes werde finden können. Ein Herr Haas, der die münchner Aufführung im führenden Zentrumsblatt der bayrischen Residenz rezensierte, glaubte denn auch Shakespeare, dem er übrigens etliche künstlerische Fähigkeiten nicht absprach, den Vorwurf nicht ersparen zu dürfen, daß ihm in diesem Werk schwere sittliche Verirrungen passiert seien.

Eugen Kilian spielte das Drama in der runden, geschickten Uebersetzung Baudissins mit nur ganz wenigen, glücklichen Strichen. Er wußte, daß er sonderlich bedeutsame schauspielerische Leistungen nicht werde bieten können, und betonte mit Glück die farbenfrohe Grundstimmung. Julius Diez schuf mit den einfachsten Mitteln Dekorationen, Bilder, Gruppen, Kostüme, die den Sinn des Dichters eindringlichst unterstützen. Mit satten, schweren Farben war in der Ausstattung der Menschen und Dinge die reiche, fast überreife Kultur einer lebefrohen Renaissance-Stadt wiedergegeben. Das lärmige, bewegte Düster der alten Schenke und die mondhelle, keusche Stille des Klostergangs, Angelos steif und prunkvoll prahlendes Staatsgemach und die kahle Melancholie des Gefängnisses waren mit der gleichen großen, alles Stuckwerk verschmähenden Simplizität, mit einer dem Dichter würdig sich anpassenden, reifen, reichen Anschaulichkeit dargestellt, die selbst durch die berüchtigten theoriegrauen Türme des Künstlertheaters kaum gemindert werden konnte. Die Darsteller steckten in schweren, Maske und Charakteristik kräftig unterstützenden Kostümen. Schade, daß, was sie gaben, nur braver Durchschnitt war. Vollkommen mißglückt waren der ebenso sonore wie unbedeutende Herzog Jacobis, Birrons kalter, äußerlicher Claudio und die steife Mariane der Neubke. Hingegen war Lina Lossen von überzeugend warmer, schlichter Beredsamkeit und Lützenkirchen von herrlich echtem Pharisäertum. Das Ganze war mit Liebe und Sorglichkeit einstudiert (man hatte sogar etliche der belanglosen Bordellrollen mit ersten Spielern besetzt) und verstärkte den Eindruck, daß man im Hofschauspiel fleißig, ehrlich und, in wohltuendem Gegensatz zum Künstlertheater, ohne Lärmen arbeite.

Wege zum Drama / von Julius Bab

III.

Friedrich-Freksa tritt aus der Schar des dramatischen Nachwuchses hervor. Er hat die starken Wurzeln seiner Kraft in der mittlern Schicht dramatischer Fruchterde. Seine ursprünglichste Lust kommt aus jenem Gebiet, wo der Dramatiker der Nachbar des Epikers, des Romanciers ist; er ist Fabulist, und was ihn zuerst und vor allem reizt und lockt, ist: absonderliche Menschen vorzuführen, krausen Schicksalsverschlingungen nachzugeben. Diese Art von Begabung ist bei romanischen Völkern viel häufiger als bei uns Deutschen; hier treibt viel eher die Gefühlsleidenschaft lyrischer Weltergründung oder die geistige Leidenschaft dialektischer Weltbezwingung zur Kunst, als die Lust genießerischer Weltbetrachtung. Bei den allergrößten Begabungen, die das germanische Drama kennt, bei Shakespeare, Büchner und annähernd auch bei Kleist, ist zwar diese Lust und Kraft zur Gestaltenfülle der buntverworrnen Welt auch vollkommen — so vollkommen, wie jede der dramatischen Grundkräfte — entwickelt; aber als die dominierende Kraft, als der vor jedem andern wirksame Antrieb ist diese Fabulistenfreude sonst nur bei Bühnendichtern französischer oder italienischer Kultur bekannt. Wo in Deutschland das sinnliche Entzücken an der Gestalt, die Freude am seltsamen Stoff, die Lust an vielverschlungener Erfindung einen Mann zum Theater führen, da ist zumeist seine sinnliche Kultur so gering, seine Geschmacksrichtung so roh, daß wir nichts erhalten als das ordinär-effektvolle Theaterstück, die Erzeugnisse der Macherschaft, die ein schlechtes deutsches Gewissen durch falsche Lyrik und erlogenen Tiefsinn unerträglich macht. So wars von Müllner und Raupach bis zu Sudermann und Philippi: zu seelischen Werten und geistigen Tiefen führt einen Deutschen der Weg über die Ekstasen des Innern, aber fast nie über die Lust der äußern Anschauung. Weil wir (trotz Goethe) noch immer nicht entfernt die Sinnenkultur romanischer Menschen haben. Der deutsche Bühnendichter also, der von der Lust zu der Sinnenwelt ausgeht und doch etwas produziert was Kulturmenschen angeht, hat einen Seltenheitswert.

Dieser Wert also kommt dem Bühnendichter Friedrich-Freksa zu, der Lust am merkwürdigen Spiel seltsamer Gestalten hat wie irgend ein Franzos, und der dabei genug sinnliche Kultur und bewegliche Intelligenz besitzt, um ein höheres Ziel zu stecken und zu erreichen, als: das Zuschauernerven durch eine effektvoll geballte Masse rohen Stoffs erzittern zu machen. Nicht zufällig spielt alles, was er bis heute geschaffen hat, auf romanischem Boden, unter Italienern oder Franzosen. Mit epigrammatischer Deutlichkeit spiegelt sich Freksas dramatisches Naturell sofort im Erstlingswerk. Seine ‚Ninon de l'Enclos' ist ‚ein Spiel aus dem Barock'. Die Lust am Leben und Weben der Menschen in französischer Hochkultur hat den Dichter zur Arbeit geführt — das bezeugt schon der Titel. Und psycho-

logisches Interesse hat dann zum theatralischen Mittelpunkte dieser bunten Welt die so merkwürdige Ninon und ihre seltsam verhängnisvolle Begegnung mit dem eigenen Sohne ersehen. Frekſa war viel zu geschmackvoll, um diese Geschichte zu einem krassen Nervenrüttler auszunutzen, und intelligent genug, im Wesen der beiden Eltern der Katastrophe des Sohnes innerlich zwingende Ursachen zu erfinden. So entstand dies Stück mit allem Reiz eines geistvollen farbenprächtigen Kulturbildes, mit allen Qualitäten einer vornehm erfundenen, klug gebauten Handlung — und mit dem unleugbaren Mangel an szenischer Schlagkraft und dramatischer Wortgewalt. Denn so fein und echt die Worte dieser Menschen im einzelnen nachempfunden, so rein die Lebensursachen und der Lebenswille dieses Sohnes zur tragischen Antithese ausgeschliffen sind: spürbar bleibt, daß kein elementares Gefühl, keine leidenschaftliche Weltauffassung im Anfang dieses Werkes stand. Ein gebildeter Geschmack rief Gefühl und Geist erst herbei, um ein rein sensualistisch inspiriertes Werk zu schmücken, und Frekſa hat Gefühl und Geist genug, um die Oberschicht seiner Dialoge damit zu durchwärmen; aber die großen Explosionsmomente lassen uns die Dünne dieser Schicht, das Sekundäre dieser lyrischen und dialektischen Bestandteile empfinden. Dann kommt (wie für alle im Grunde unlyrischen Schriftsteller) die Gefahr, sentimentalisch-banal zu wirken — das Wort, so schmiegsam im Gefecht des Witzes, weigert sich spröde dem Naturlaut, verklingt dürftig und matt, und der Schauer des Tragischen hat uns mehr mit flüchtigem Vorbeiflug gestreift, als mit ruhender Macht überschattet.

Auf dieses alles in allem doch überaus interessante Erstlingswerk ist dann eine Komödie gefolgt, die die positiven Seiten des Frekſaschen Talentes noch kräftiger heraushob. ‚Das Königreich Epirus' ist das Hirngespinst des Giacomo Brenzoni, und zu seinem Eroberer lügt sich dieser Don Quixote des verfallenden Venedig den biedern pommerschen Junker von Dewitz um. Die verwirrende Macht, mit der die Lüge aus dem Gehirn dieses Italieners in den engen Verstand des braven Junkers greift und die reale Welt so weit wandelt, daß eine höchst wirkliche Katastrophe die erlogenen Eroberer zu ereilen droht — das war Frekſas Thema. Er hat es nicht eigentlich mit Humor behandelt; denn Humor ist Schöpfung des Gemüts und kann nur dem Weltbild eines lyrischen Elementargenies die geheimnisvoll lächelnde Färbung geben. Aber Frekſas Witz hat sich in jedem Sinne dieses weiten Wortes an diesem Stoff glänzend entfaltet. Er kennt alle Requisiten der lateinischen Komödie und weiß sie mit viel Geschmack im Stil seines Stoffes zu formen und mit viel Geschick im Dienst seiner Handlung zu brauchen: der gaunerische Wirt, der polternd biedere und der schleichend glatte Bediente kommen ebenso sicher und amüsierlich frisch heraus wie der Senator Carlo Brenzoni mit seiner läppisch ernsthaften Brutuspose und der ganzen geflickten Trödelherrlichkeit seines verschimmelnden Palastes. Der alte Harlekin- und Pantalone-Witz, aber mit Grazie und Kraft neumodisch psychologisiert. In größerm Sinne entfaltet

sich dann Freksas Witz in der Führung seines Dialoges; was im Trauerspiel ‚Ninon‘ schöne, aber oft bedenklich hemmende Zutat war, wird hier gutes Mittel zum Zweck: die Kunst, mit fast französischer Schlagfertigkeit Konversation zu führen, Wort witzvoll auf Wort zu setzen, Replik blitzend an Replik zu zünden — diese Kunst gibt der Komödie lustige und feste Bewegung. In besten Augenblicken wird man an das Deutsch Lessingscher Bühnendialoge erinnert. Und schließlich hat Freksas Intellekt auch den tiefern Witz seiner Fabel sehr wohl begriffen. Das Ineinanderdringen von subjektiver und objektiver Welt, von Traum und Ereignis weist ja in Wahrheit den Weg zu dem drängendsten Problem unsrer Existenz, zur Grundfrage aller Philosophen: Was ist Wirklichkeit? Und diesen dunklen Unterton des tollen Scherzens weiß Freksa hier und da heraufklingen zu lassen, wenn er den phantastisch tollen Worten seines adligen Selbstbetrügers einen menschlich weitern, schwerern Klang beimischt. So entsteht ein ergötzliches, keineswegs der feinern Werte bares Lustspiel. Die Kunst, absonderliche Menschenkinder auf krausen Wegen wandeln zu lassen, triumphiert, und nur zuweilen, wenn wir uns einen Scherz minder pointiert und herzhafter, gütiger, blühender, einen Ernst minder klug abgeschliffen und wilder, dunkler, gefährlicher wünschten, werden wir erinnert, wo die Schwächen dieser geschmackvollen, geistreichen und erstaunlich sichern Dramatik liegen.

Nun erscheint soeben ein neuer Band Freksas (bei Georg Müller, München), der als erster Teil eines noch größer geplanten Zyklus drei Einakter vereinigt unter dem Titel: ‚Die Fackel des Eros‘. Die Dramen dieses Bandes bedeuten zweifellos eine Entwicklung des Freksaschen Talentes, obschon sie entschieden anfechtbarer sind als die Komödie. Der Dichter hat seine Schranken erkannt und sucht sie zu sprengen; er wagt sich aus seinem sichern Gebiet — er strauchelt deshalb öfter, aber er will weiter. Das äußere Zeichen dessen ist: Friedrich-Freksa sucht seinen Vers. Seine präzise, kräftige, ein wenig nüchterne Prosa war die natürliche Sprache eines beschaulich phantasierenden Kopfes, der die seltsamen Erscheinungen zu reizvollem, wohl auch nachdenklichem Spiel durcheinanderwob. Nun langt sein Geist zu jenen größern Tiefen herab, wo die Mütter aller Erscheinungen wohnen, wo man das unbegreifliche Gesetz aller Bewegung fühlt. Von dieser Welt kann man nicht sagen, nur singen — man kann nur den Rhythmus ihres Seins spüren und spürbar machen, wenn man Worte in ihm schwingen, aus seinem Klang neuen ungeahnten Sinn gewinnen läßt. Man muß Lyriker werden. — Deshalb sucht Friedrich-Freksa seinen Vers.

Wie ich es fühle, hat er ihn noch nicht gefunden. Denn die metrischen Gebilde dieses Bandes zeigen zwar (mit wenigen Ausnahmen) nicht irgend eines fremden Dichters Gepräge; aber auch das Friedrich-Freksasche noch nicht. Sie haben noch gar kein persönliches Gepräge: sie sind korrekt und glatt und oft von ganz prosaisch breiter Deutlichkeit; zuweilen sind sehr wohlgestalte, breit ausgeführte Bilder in den allzu logisch-gramma-

tischen Ablauf der Konstruktionen eingesetzt — aber eingesetzt wie kalte, fremde Edelsteine, mit einem Willen zur Gefühlsverstärkung, einer Art poetischen Pflichtgefühls. Bilder sind nicht das natürliche Lebenselement dieser Sprache, nicht die Fackeln, die, eine an der andern entzündet, das Lichtband eines Gedichtes in den Raum werfen, mit ihrem schwankenden Schein alle Dinge vieldeutig neumalend. Und ebenso ist der Rhythmus nicht die natürliche Bewegung dieser Sprache, nicht der Atemgang einer Seele, die sich in Musik freisprechen will. Es ist ein konventioneller Taktgang, dem mit ernüchternd spürbarem Kraftaufwand die arhythmisch konzipierten Sätze eingeordnet sind, und der so nur eine gewisse steife Feierlichkeit allgemeinster Natur bewirkt. Nicht Bild noch Klang scheint vom individuellen Bedürfnis, vom Ringen um den einzigmöglichen Ausdruck einer einzigartigen Persönlichkeit gezeugt. Es ist eine geschmückte und metrische Prosa. Aber während Freksas freie Prosa in ihrer kräftigen Klugheit und abgeschliffenen Gelenkigkeit Physiognomie bewahrte, wirkt hier der Verszwang partienweis ganz nivellierend. Und da Eigenartiges von dem Wesen des Eros nur der aussprechen kann, der eigenartig spricht, da der ewig feststehende Inhalt nur durch die Tonart des Sprechenden eine neue Tönung erhalten kann, so scheint mir auch das gedanklich-programmatische, das metaphysisch Errungene des Vorspiels, der ‚Missa nigra', nicht eben originell. Der Schöpfergeist, der, sich selbst erträumend, die Welt erschafft und dann, in Milliarden Formen gelöst, als Eros aus allen Grenzen der Erscheinung in seine göttliche Einheit zurückstrebt — das ist die ziemlich herkömmliche Kosmogenie der Mystiker, und sie gewinnt in den trockenen Versen der Freksaschen Geisterstimmen kaum ein neues Gesicht. Aber dann kommt wieder die eigentliche Kraft Freksas: die räumlich bauende, sinnlich malende Phantasie ins Spiel. Wie der lyrischen Begabung die Musik, so ist der epischen die Malerei verschwistert. Und wenn das Reich der Klänge sich dem Dichter Freksa bis jetzt noch verschließt, so hat er dafür epische Erfindungen von großer Eindringlichkeit zu bieten. Hier ersteht ihm das Bild des Erostempel, dessen Säulen, riesige Priape, in Lotosblumenkelche hinaufragen. Und zwischen zwei Säulen spinnen sich schemenhaft hin die Wände eines pariser Caféhauses; in dem brodelt der ganze Schmutz korrumpierter Geschlechtlichkeit Und nur der Dichter, der inmitten dieser kreisenden Geilheit steht, sieht, daß es doch des Eros Tempel ist, in dem er und sie alle atmen, und als er in einer Dirne den Hauch ursprünglicher unbestochener Zuneigung weckt — da verweht diese schmutzige Scheinwelt wieder. Und die Tempelsäulen heben sich hoch um des Gottes Altar. In dieser Bildvision steckt mehr an künstlerischem (und geistigem!) Neuwert als in allen Worten, die sie umkleiden.

Auch das zweite Stück des Zyklus ‚Der Tod des Prinzen Karneval' hat seine Hauptvorzüge der sinnlich-malerischen Phantasie des Dichters zu danken. Ein höchst differenzierter koloristischer Geschmack (der übrigens schon im Szenarium der ‚Ninon' vielfach zu spüren war) läßt Kostüme von

sorgfältig abgewogenen Farben sich auf bordeauxroten Hintergrunde bewegen; in ausdrucksvollen Gruppen und höchst dekorativen Stellungen werden sie zu Zeiten angehalten — lange Strecken des Aktes wären als Pantomine kaum minder wirksam. Und die meines Erachtens glücklichste Figur des Stücks, der melancholisch-philosophische Trunkenbold Pantalone, hat seinen grotesk-pathetischen Höhepunkt in einer eminent malerisch erfundenen Geste: mit seiner Weinflasche erschlägt er den eigenen Schatten, und der rote Saft erscheint als das ausströmende Blut des schwarzen Gespensts, das so zudringlich Pantalones Einsamkeit störte. Die tragische Partie dieses Karnevals scheint mir nicht in gleichem Maße gelungen. Denn Freksas (hier wieder frei prosaische) Sprache ist wohl schnell bewegt und, je nach dem, lustig witzelnd oder eindringlich scharf — aber da sie den lyrischen Zauber nicht hat, so gibt sie nicht den besinnungslosen taumelnden Karnevalsrausch in unser Blut, in dessen Stimmung uns jedes heißwilde Geschehen natürlich und einwandfrei erschiene. Wir bleiben nüchtern genug, um in der Haupthandlung eine äußere Unmöglichkeit als unverwindbar zu empfinden: Die Dogaressa Morosini gibt sich unerkannt (!) dem eigenen Sohne hin, um ihn erste Liebe nicht am Gemeinen kosten zu lassen. Dieser Sohn, den schon seit langem eine mehr als kindliche Leidenschaft für die Mutter verfolgt, erkennt weder an Haltung, noch an Bewegung, noch an Stimme die Partnerin, nur weil eine schwarze Maske die Gesichtszüge deckt!? Freksas einstimmende Wortkunst ist zu schwach, um über einen Wahrscheinlichkeitsbruch von solcher Evidenz glatt fortzureißen. Auch der Ausgang der Fabel leuchtet mir nicht ein: Der Sohn enttäuscht die Mutter durch mangelndes Vertrauen, er schließt sich dem Wunsch der Menge, daß sie die Maske ablegen solle, an. Nun erkennt er sie und sie verwirft ihn: Beide sind vernichtet. Was will das? Hat die Dogaressa für Freksa recht gehandelt, dann ist der üble Ausgang aesthetisch unsinnig, als ein dummer Zufall. Oder hat sie auch in des Dichters Augen gegen ein Naturgesetz gefrevelt, so muß die Katastrophe doch irgendwie unmittelbar mit ihrer Tat verknüpft sein. Aber den Zusammenhang zwischen der Tat der Mutter und der später zutage tretenden Charakterschwächlichkeit des Sohnes vermag ich nicht zu erkennen. Vielleicht hat Freksa ihn gesehen, gestaltend aufgewiesen sicher nicht. So versagt der überaus straff und theatralisch geschickt gefügte Akt doch gerade an den zwei dramatischen Hauptpunkten. Was wahrscheinlich für die Bühne bleiben wird, ist (abgesehen von den künstlerisch-reinen grotesken Bestandteilen) mehr äußerlicher Stoffeffekt Theatralisches.

Aehnlich steht es mit dem (wiederum in Versen der vorher geschilderten Art verfaßten) dritten Akt des Bandes: ‚Der Traum des Tiberius'. Eine höchst packend konzentrierte Handlung, eine Reihe scharf und witzig gesehener Gestalten, ein paar prachtvoll erschaute bildhafte Situationen. Aber die letzten Zusammenhänge, die innere Verknüpftheit dieser Vorgänge — das will sich mir nicht auftun. Warum muß dieser Cäsar den

so ersehnten Sohn beim ersten Zusammentreffen vernichten? Doch wohl nicht nur, weil seine Sklaven es so ungeschickt arrangiert haben? Wie liegt das Verhängnis in seinem Wesen beschlossen? Freksa hat sicherlich eine Antwort auf diese Frage zu geben geglaubt; wie er in diesen Einaktern ja überhaupt mit der lyrischen Vertiefung zugleich die dialektische, weltanschauliche Erhöhung seiner Dramatik anstrebt. Aber mir hat er die Antwort nicht wahrnehmlich gemacht; den tragischen Schauer, den nur das Gefühl des Unentrinnbaren, furchtbar Notwendigen ausströmt, empfinde ich deshalb nicht. Nur der starkgeformte Ausdruck eines trüben Zufalles packt meine Nerven — eine durch sehr delikate Details veredelte, sichere Theatralik.

Friedrich-Freksas Gebiet bleibt die Fabulistik; der Teil der dramatischen Potenz, der da die realistische Illusion ermöglicht. Im vollendeten Drama dient diese Gabe nur, der belebenden Gefühlsmacht mit der Gestaltensetzung die aufnehmende Form zu bieten, der letzte Wahrheit verbürgenden Welterkenntnis mit der schön erfundenen Handlung das Symbol zu reichen. Bei Freksa ist das Menschen-Finden und -Führen vorläufig noch die hauptsächliche, zum Teil sogar die alleinige Leistung. Sein Bemühen, die Nachbarreiche hinzuzuerobern, ist diesmal noch nicht geglückt. Trotzdem wird es von der Ausdauer und dem Erfolg dieser Mühe abhängen, ob wir an ihm einen Dramatiker großen Stils haben werden. Im schlimmern Falle (aber der wäre so schlimm auch noch nicht!) erhalten wir gewiß noch in ihm einen Theaterdichter von Erfindungsgabe und szenischem Geschick — und von soviel Geschmack und Geist, daß er für Kulturmenschen genießbar bleibt. Und selbst das wäre in Deutschland eine seltene und schätzbare Sache. Einstweilen wollen wir aber noch auf mehr hoffen! (Schluß folgt.)

Lied des Grafen von Gleichen / von Herbert Eulenberg

Traurig seht Ihr mich reiten
Zwischen zwei Frauen her.
Mein Herz muß mich begleiten
Ich schlepp' es hin und her.
Stets in des Weges Mitten,
Da mach ich weinend halt,
Entgegen kommt geritten
Ein zweiter durch den Wald.
Wir wechseln stumm die Pferde
Und reiten weiter dann,
Wir blicken scheu zur Erde
Wir sehen uns nicht an.
Ihr Mägde und ihr Frauen,
Die ich am Wege seh',
Ihr sollt nicht von mir schauen,
Das tut mir bitter weh.

Ich leide so am Lieben,
Daß ich vergehe schier:
Halb bin ich dort geblieben,
Halb komm ich her zu ihr.
So ganz entzwei gerissen
Werd ich bei Tag und Nacht,
Die eine soll nicht wissen,
Daß mir die andre lacht.
Ich kann mich ja nicht trennen,
Ich schwörs bei jedem Kuß,
So muß ich denn verbrennen,
Noch eh' ich sterben muß.
Ich weiß nicht, wie dies ende,
Wir wären all denn tot.
O faltet Eure Hände,
Betet für meine Not!

Briefe einer Komödiantin (Fortsetzung)

15. November

In großer Eile diese Karte. Ich bin gekündigt worden und sitze in einer greulichen Klemme. Sobald Klarheit ist, erfährst Du das Nähere.

22. November

So. Endlich eine freie Stunde.

Zuerst dies: ich bleibe, Hannes. Alles ist wieder so ziemlich eingerenkt. Wenigstens äußerlich. Die Geschichte war so. Als ich hier so nach und nach Einblick in den ganzen Rummel bekam, da erfaßte mich, wie vermutlich jeden vernünftigen Anfänger, ein unsäglicher Widerwille gegen die hanebüchenen Willkürlichkeiten, denen man bei unserm Metier preisgegeben ist. Da ich nichts Besseres ausrichten konnte, brachte ich in meinen vielen unfreiwilligen Mußestunden meine Wut zu Papier. Dieses scriptum lag einige Zeit still und brav in meinem Schreibtisch, bis mich eine Laune dazu trieb, es an eine hiesige Tageszeitung zu schicken. Umgehend antwortete der Redakteur, er sei gerne bereit, den Artikel zu drucken; nur wolle er wissen, ob es mit meinem vollen Namen geschehen dürfe. Gewiß dürfe er das, antwortete ich.

Am nächsten Morgen, als ich beim Frühstück die Zeitung überfliege, sehe ich etwas Ungewohntes und doch Vertrautes, nämlich meinen Namen unter dem Titel des Leitartikels: Schauspielerin und Theaterkontrakt. O, wie mir da der Kamm schwoll! Gedruckt zu sein! Zum ersten Mal!!

In diesem gehobenen Bewußtsein ging — nein, wandelte ich zur Probe. Auf dem Weg dorthin begegnet mir die Naive. „Wohin des Wegs?" frag ich.

„Ins Theater, ich spiele den Frauenspieler."

„Nu schlägts dreizehn, das bin doch ich!" sage ich.

„Man hat mir die Rolle vor einer halben Stunde zugeschickt", rechtfertigte sie sich.

Mit Ahnungen betrat ich den Kunstausschank. Drinnen war entsetzlicher Lärm; aber keine Probe. Alles schrie durcheinander. Ich drückte mich vorbei und eilte die Treppe hinauf zum Direktionszimmer. Der Sekretär teilte mir mit landesväterlicher Herablassung mit, daß der Direktor für mich nicht mehr zu sprechen sei. Das weitere würde ich im Laufe des Tages ja schon erfahren.

Unten erwartete mich Arx. „Brav" sagte er „aber dumm." Dann kamen noch der Inspizient und ein paar Kulissenschieber mit einem zwar schmutzigen, aber desto ehrlichern Händedruck. Die waren begeistert! Und lieben mich seither. Den Kolleginnen dagegen war ich Fensterglas. Später erfuhr ich, daß der Direktor ihnen gesagt hatte, ihr guter Ruf sei durch mich schwer geschädigt worden. Wodurch? Dadurch, daß ich gewagt hatte, das Wort Schauspielerin mit dem Wort Prostitution in eine gewisse Verbindung zu setzen.

Am Nachmittag kam der blaue Brief folgenden Inhalts:

„Fräulein J. H.

Infolge Ihres Artikels betitelt ‚Schauspielerin und Theaterkontrakt‘ sehe ich mich genötigt, von dem mir zustehenden Entlassungsrecht Gebrauch zu machen und verweise Sie auf § 11, Absatz 5 der allgemeinen Bestimmungen. Ihre noch fällige Gage können Sie sofort auf dem Bureau beziehen. Achtungsvoll ...“

Also dadurch, daß ich nichts andres als Wahrheiten gesagt habe, sollte ich mich schwer gegen Anstand und Sittlichkeit vergangen haben, denn so lautet der Paragraph: Daß das Mitglied entlassen werden kann, wenn es „durch Handlungen gegen die Gesetze des Staates, die Pflichten der Sittlichkeit und des Anstandes offenkundig Anstoß erregt und so die Achtung vor dem Künstlerstande beeinträchtigt“.

So — hier beehrte mich unsre Heroine mit ihrem Besuch. Ich soll ihr 'ne lumpige Hosenrolle abnehmen. Sie will ihren Bräutigam besuchen. Er soll lungenkrank sein. Wenns die Medea wäre, würde sie vielleicht nicht so zärtliche Gefühle hegen.

Na, aber nun weiter im eigentlichen Text. Weißt Du, ich empfand ja die ganze Geschichte als reizvolle Abwechslung. Im Grunde war mir nicht das geringste an der Entlassung gelegen, weil mich der Direktor unter ganz falschen Voraussetzungen hat hierher kommen lassen. Er hatte mich als erste Heldin engagiert. Nicht schriftlich, aber doch mit sichern Worten. Allerdings wußte ich damals noch nicht, daß selbst ein Grammophon, das man heimlich bei einer Verhandlung mit einem Theaterdirektor aufstellen würde, ihn nicht zwingen könnte, ihm zur Einlösung gegebener Versprechungen zu bewegen. Er würde das Grammophon Lügen zu strafen wissen.

Direktor Ehrlich hatte neben mir noch eine sogenannte Salondame engagiert. Die war aber krank geworden und er hatte dafür eine ältere routinierte Schauspielerin gefunden, die beides spielte, Heroinen und Salondamen, wie das ja an so kleinen Provinztheatern üblich ist. Er nahm sie, ohne mich zu benachrichtigen. Sowieso hatte er eine Schauspielerin zu viel engagiert, um eine Auswahl zu haben und diejenige kündigen zu können, die ihm und dem Komitee nicht gefiel. Es kam aber so, daß die dürre Sentimentale nicht gefiel und ich, die selbst vierzehn Tage nach meinem Eintritt von der ganzen Verschiebung noch nichts wußte, ich blieb. Nach und nach ging mir ein Licht auf, daß man mich, die Anfängerin, einfach als Lückenbüßerin brauchte, die bald hier, bald da einspringen mußte. Mich freilassen, wie ich den Direktor bat, wollte er nicht, auskneifen hätte mich eine für meine Verhältnisse ungeheuerliche Summe gekostet. Ich mußte mich also fügen. Nun denke mich nach zweijährigem Studium fortgesetzt als Dienstmädchen, Aufwartefrau, komische Alte, hellrosa Naive oder als sentimentale Himmelsziege beschäftigt, mich, Deine ‚Walküre‘, in Charleys Tante, in Doktor Klaus, im Blinden Passagier,

im Raub der Sabinerinnen; während ich zusehen muß, wie die Salondame im Korsett und in pariser Seidenstiefelchen im holden Anklang wienerischen Dialekts mir Iphigenie vorsäuselt. Ach, wie gerne wäre ich gegangen!

Und wenn blos von Arx nicht wäre! Aber er hielt mir eindringlich vor, daß eine solche Kündigung im ersten Engagement mir später sehr hinderlich sein könne, ein neues zu finden. Drum galt es jetzt Kampf bis aufs Messer. Mit Arx ging ich sofort zur Redaktion. Der blaue Brief wurde vorgezeigt und rief große Empörung hervor. Man versprach mir, mit allen Mitteln für mich einzustehen. So geschahs auch.

Am andern Tage war die Kündigung dadurch stillschweigend zurückgenommen, daß ich meinen Frauenspieler zurückerhielt. Abends wurde ich zum Direktor gebeten. Er war die respektvolle Höflichkeit selbst. Er sagte, er sei kein Tyrann, und darum wolle er auch die ganze Sache auf sich beruhen lassen. Nur einen Anschlag ans schwarze Brett bäte er mich zu machen, in dem ich erklären sollte, daß ich mit meinen Anklagen nicht gerade an das hiesige Theater gedacht hätte.

Na, das tat ich denn auch. Des lieben Friedens halber und weil die Zustände hier wirklich noch zu den bessern gehören. Materiell wenigstens. Und wenn auch der Direktor seinen Launen unbekümmert folgt, so läßt er einem doch persönlich in Ruhe.

Da ich nun wieder zu Gnaden angenommen bin, ist auch die eisige Kälte der Kolleginnen schnellstens aufgetaut und die Stimmung im Konversationszimmer während der Proben ist so animiert wie nie.

Man ist nun auf einmal ganz auf meiner Seite, und die Kolleginnen bringen allerhand Pröbchen zu dem, was ich schrieb, ohne daran zu denken, wie schnell sie vorher bereit gewesen sind, mich mit vernichten zu helfen, als ich in Ungnade war.

So erzählte unsre Naive ein nettes Geschichtchen. Sie war vorige Saison an einem krähwinkligen Hoftheaterchen. Eines Tages stand in sämtlichen Spiegeln der Damengarderobe eingekratzt:

Spieglein, Spieglein an der Wand,
Wer schläft heut Nacht beim Intendant?

Witzig, was? Die Spiegel wurden samt und sonders entfernt. Und wer es getan hat, das kriegte man nicht heraus.

Doch ich schreibe schon zu lange, und bin doch so müde. Heute war von neun Uhr bis dreiviertelдrei Uhr Probe. Und um sieben Uhr muß ich wieder im Stall sein. ‚Wallensteins Lager' und die ‚Piccolomini'. Alles zusammen für vierzig Pfennige und volkstümlich.

Ja; leicht hat mans nicht! Aber schließlich — schön ist es ja doch!

(Fortsetzung folgt)



Rundschau

Belustigungen

Die berlinische Schaubühne als zwerchfellerschütternde Anstalt. Eins bleibt dabei bedauerlich: daß unsre bitterkomischen Zeitläufte so gut wie gar keine eigene satirische Dramatik zu erzeugen im Stande sind. Man greift entweder in die deutsch-österreichische Vergangenheit zurück und zerstört durch Scherze des heutigen Tages die schon von Haus aus anspruchslose Kunstform; oder man holt aus der Gegenwart des Auslands, die aber auch fünfunddreißig Jahre alt sein kann, die Möglichkeit zu Parallelen und Assoziationen, um auf solche Weise das Publikum an der Abrundung eines bescheidenen Kunstwerkes mithelfen zu lassen.

In die erste Kategorie gehört, mit der ‚Revolution in Krähwinkel‘, die Posse ‚Einer von unsre Leut‘‘. Sie hat von Berg und Kalisch den philosemitisch auszusprechenden Titel und den spinnwebdünnen roten Faden; von Bernauer den aufgefrischten Dialog, die gelassen-schnoddrigen Couplets und die forsche Inszenierung; von Reinhardts Existenz die primitiv-groteske Gewandung; von Meinhard schließlich die taktvolle, garnicht wehleidige und doch rührende, bei aller Schärfe der Konturen und einer überlegenen Pointensicherheit wohltuend stille, geradezu zarte Darstellung der glaubensgenössischen Mittelpunktsfigur. Wer vieles bringt ... In einer so gefälligen Befriedigung aller Arten von Appetit die nächste Zukunft weltstädtischer Bühnenkunst zu erblicken, könnte man angesichts dieser förmlich heckenden Metropoltheatererfolge sehr geneigt sein. Es hieße wohl vorschnell verallgemeinern. In demselben Berliner Theater hat eben erst ‚Herodes und Mariamne‘ auf Tausende tiefen Eindruck gemacht, und daß Brahm an die siebenhundert Ibsenvorstellungen hinter sich hat, verzeichnet man zugleich mit der Zuversicht, daß ‚Der König‘ von de Caillavet, de Flers und Arène ihm dazu verhelfen wird, jene überraschend hohe Zahl noch zu verdoppeln.

Dieser ‚König‘ gehört, mit ‚Rabagas‘, in die zweite Kategorie der siegreichen Belustigungen des Winters. Das Publikum kommt sich selber mutig vor, wenn ihm die toten und die lebendigen Autoren fremder Völker durch die Verspottung staatlicher, sozialer und menschlicher Gebrechlichkeiten das Herz erleichtern, das Wort von den Lippen nehmen. Wie erfreulich, daß es von diesen Lippen genommen und von Parisern ausgesprochen wird, in deren Munde es Grazie, Geist, Glanz, ja, häufig eine erhellende und luftreinigende Genialität des Witzes bekommt. Diese Burleske ist ein Gipfel. Vier Akte werden einzig durch spirituelle Kräfte in einer wirbelnden Bewegung erhalten, der auch ein federndes Hirn nicht immer folgen kann, und von der das widerstandsfähigste literarische Gewissen überrannt wird. Hoffentlich schämt Brahm sich nicht. Es ist nicht nur ein größerer, es ist einfach auch ein größeres Verdienst, eine solche phantastische Farce anständig heruntertollen zu lassen, als ein Schock Schulbeispiele des Naturalismus bis zur Vollkommenheit auszuprägen.

S. J.

Schwanengesang

Lustspiel in drei Akten von Gaston Duval und Xavier Roux. Erinnert ein wenig an den ‚Vater'. In beiden Komödien ein charmanter älterer Herr, der seiner Tochter zuliebe Lebemanns-Künste spielen läßt. Hier, im ‚Schwanengesang', tuts der Vater aber nicht, um das Herz seiner Tochter zu gewinnen — das hat er ohnedies — sondern um ihr junges eheliches Glück zu behüten. Seine ganze Routine und Begabung als Viveur führt er ins Treffen, um den Schwiegersohn bei der Dame auszustechen, über deren Reizen jener die eigene süße kleine Frau zu vergessen droht. Das ist der zweite Akt: wie der alte Marquis, in einem letzten energischen Aufflackern seines erotischen Temperaments, strahlend im Waffenschmuck einer tapferen und siegreichen Galanterie von einst, beredt und witzig, listig und kühn und schmeichlerisch, die Frau erobert, den viel jüngern, seit Monaten werbenden andern vertreibt und das kleine Abenteuer zum zärtlichsten Ende führt. Im dritten Akt nimmt das Spiel ein paar nette Wendungen. Es ist recht fein, daß im Gefühl des Marquis von jenem nach kaltem Kalkül unternommenen Abenteuer eine Süßigkeit haften bleibt, die der notwendigen Erkenntnis, dies müsse wohl der letzte jugendliche Streich seines Lebens gewesen sein, einige Wehmut beimischt. Und es ist hübsch, daß der Marquis sich von der geliebten Tochter trennt, weil ihr am Ende der Charme und die Ritterlichkeit des Vaters den eigenen bürgerlichen Gatten ein wenig stumpf und reizlos erscheinen lassen könnten. Eine liebenswürdige Figur, dieser alternde Aristokrat, mit seinem kultivierten Leichtsinn, seinem starken Willen und dem Pathos seiner Zärtlichkeit. Die erotische Dialektik hat er von einem modernen Lustspiel-Franzosen, den seelischen Habitus aber von Dumas père. Wie er nur von dem Duell spricht, das er, so nebenbei im Verlauf jenes Abenteuers, mit dem besten Fechter der Stadt Paris hatte! Um den Schwiegersohn vor den Gefahren eines solchen Waffenganges zu behüten. „Hélas," sagt der Marquis im dritten Akt, und tastet leichthin nach dem verletzten Arm, „der kleine Vicomte führt eine gute Klinge!" Welch romantische Nachlässigkeit in Sachen des Mutes! O Porthos, Athos, d'Artagnan! Ihr guten Helden, schwebend in einer lichten, rosigen Wolke von Blut, Parfüm, Heroismus und „la vie pour les dames", liebtet solche Diktion! In der Figur des Marquis sind die Qualitäten des Lustspiels so ziemlich erschöpft. Die mitlaufende Satire auf wissenschaftliche Weiber keucht und lahmt. Der Dialog, manchmal flink und graziös, wälzt sich des öftern recht faul und schwerfällig. Die Stimmung der Szene ist häufig die einer gut gelaunten Langweile. In Summa bleibt der Eindruck einer noblen Komödie, die manche Wendung ins Ungewöhnlichere nimmt, und mit Glück die zweifelhafte Spezies der sentimentalen Pikanterie pflegt. Herr Jarno, im Lustspieltheater, bringt für den Marquis die geistige Ueberlegenheit, die Willensstärke, die fundamentale Sicherheit des Eroberer-Betragens auf. Den hinreißenden Charme, die spürbare große Tradition einer zwingenden Galanterie, den homme à femmes aus Art- und Blutsnotwendigkeit bleibt er zum Teil schuldig. Es gelingt ihm nicht, was er hier müßte, mit dem Marquis auch ein paar Ahnen des Marquis mitzuspielen. Fräulein Erol war als empfindsame Naive sehr nett, ein bißchen zu weinerlich vielleicht. Fräulein Clemens

sicher in den Künsten der Koketterie, der zögernden Abwehr und der radikalen Hingabe. Ein wenig Geistigkeit hätte ihrer hübschen vegetativen Leistung wohlgetan. Alfred Polgar

Der Turm des Schweigens

Man wird den Erfolg von Gustaf Collijns 'Turm des Schweigens' bei seiner pariser Erstaufführung um so höher werten müssen, als das Drama im Théâtre des Arts in Szene ging, draußen in Batignolles, wohin das Publikum der Premieren sich nur ungern wagt, wo in den obern Rängen die skeptische, nach irgend einer famosen Blague lüsterne Montmartre-Jugend ihr lärmendes Wesen treibt. Ein dürftiges kleines Theater, seit Jahren vom Mißgeschick verfolgt, in allerlei Experimenten sein Glück probierend, und jedesmal enttäuscht. Hier tanzte Loïe Fuller ihre absonderliche 'Salome' zu den Klängen einer Musik, vor deren enragiertem Neoimpressionismus selbst Richard Strauß schaudernd ein Kreuz geschlagen hätte. Hier ging Wedekinds 'Frühlingserwachen' in Szene, als die erschrecklichste Karikatur, die man sich nur denken kann, und der die pariser Kritik in ratloser Verblüffung gegenüberstand. Bernhard Shaw fiel hier mit 'Candida' durch, und ohne ein sozialistische Note wäre auch 'Le Grand Soir' von Leopold Kampf eine Niete gewesen. Seit das frühere Théâtre libre auf ausländische Autoren verzichtet hat und unter Gémiers Leitung 'Sherlock Holmes' dreihundert Mal wiederholt, findet fremde Kunst in Paris keinen Unterschlupf mehr, abgesehen von vereinzelten schüchternen Matineen im Saal 'Femina', wo vor einem mürrischen Freikartenpublikum Hofmannstals 'Elektra' ebenso wenig Gnade fand wie Dramen spanischer und sizilischer Autoren. Hat doch der Umstand, daß im Odéon ein Stück von Sudermann und in den staatlich subventionierten Theatern einige russische Opern zur Aufführung gelangten, den gestrengen Kunstreferenten des Senats, Monsieur Rivet, zu einem geharnischten Protest gegen dieses Eindringen fremder Elemente veranlaßt, als einem, „unlautern Wettbewerb und eine Schädigung französischer Kunst", und wenn auch solch vehemente Rancune vereinzelt ist und vielleicht darin ihre Erklärung findet, daß Monsieur Rivet nebenbei selbst dramatischer Autor ist und noch keines seiner Stücke bei einem Theater unterbringen konnte, so ist es anderseits bezeichnend, daß sich die großen Bühnen von jeher den Meisterwerken der Weltliteratur hartnäckig verschließen und selbst Shakespeare dem pariser Publikum gänzlich unbekannt ist.

Die absichtliche Vernachlässigung fremder Werke mag als ein günstiges Zeichen für den Reichtum und die Vielgestaltigkeit französischer Dramatik gedeutet werden. Dieser Zustand wird es aber stets erschweren, daß auch 'là-bas' Leute mit neuen originellen Theaterideen sich durchsetzen. Die Aufführung von Collijns Drama gab hierfür ein lehrreiches Beispiel. Die Symbolik des Kampfes zwischen den Priestern und Semiramis, in dem die Priester siegreich bleiben, entging dem Publikum völlig, und es ist ein Beweis für die lyrische Stimmungskraft des zweiten Aktes, daß er allein über den Erfolg entschied und auch den jähen Schluß des dritten Aufzugs milderte und erklärlich machte. Denn alles was auf einer großen Bühne, in sinngerechter Ausstattung und Inszenierung, die einzelnen Etappen zu einem strengen und düstern Relief vertieft und gesteigert hätte, fehlte

hier gänzlich. Die Kleinheit der Bühne brachte es mit sich, daß die Dekorationen gewaltsame Verkürzungen aufwiesen, so daß die Häupter der Krieger über die Bäume und Berggipfel des Hintergrundes emporragten, daß Semiramis sich bücken mußte, wenn sie unter dem Zeltvorhang hervortrat, und daß der Turm des Schweigens mehr einer Pulverhütte glich als einem assyrischen Bauwerk, welch kläglichen Eindruck die grelle, unkünstlerische Farbenbuntheit der Kulissen noch verschärfte. Am schlimmsten stand es mit der Darstellung. Daß die Nebenrollen durchweg unzulänglich besetzt waren und beispielsweise die Priester und Tempelhüter in ihrer zappelnden Hilflosigkeit geradezu komisch wirkten, mag mit den ungenügenden Kräften dieser Bühne entschuldigt werden. Aber auch die Hauptrollen ließen fast alles zu wünschen übrig, trotzdem sie in den Händen zweier ausgezeichneter Künstler lagen. Vera Sergine als Semiramis vergriff sich im Tone ebenso wie de Max als Indierkönig Strates. Beide, in Nachahmung des unseligen Singsangs, der beim französischeu Alexandriner am Platze ist, wahrten durchweg mehr den Stil eines Melodrams als einer Tragödie, und nur die große Szene, da Strates in das Zelt der herrschsüchtigen Königin eindringt und sie sich ihm endlich, besiegt und entzückt, liebegewährend neigt, war einwandsfrei. Dagegen blieb de Max am Schluß völlig die mystische Verzückung schuldig, die ihn den freiwilligen Tod im Turm des Schweigens als eine letzte Wollust suchen läßt. Ich habe absichtlich all diese Einwände, zu denen auch die protentiöse Mnsik zu rechnen wäre, vorgebracht, weil diesen unheilvollen Verstößen zum Trotz Collijns Drama wirkte und man sich der Einsicht nicht verschließen konnte, das Werk eines Poeten vor sich zu haben, das in einer stilgerechten Aufführung sich als eine Wiederbelebung altorientalischer Mythen erweisen muß. Franz Farga

In hac valle lacrymarum

Dem Schweden Adolf Paul, fünfundvierzig Jahre, lebt in Berlin, wären (immer vorausgesetzt, daß er der Literatur seiner Heimat zu dienen geneigt ist) zwei wuchtige Pflichten erwachsen: bei Reinhardt die Aufführung eines Strindbergischen Geschichtsdramas — etwa der herrlichen ‚Folkungersage' — anzuregen; und die Darstellung seines eigenen Schauspiels ‚König Christian der Zweite' im Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhaus mit allen Mitteln zu verhindern: durch wilde Hinweise auf die Zugkraft Blumenthals; durch Jiu-Jitsu gegen den Direktor; durch Inszenierung eines Streiks der Souffleur-Gewerkschaft; durch fingierte Extrablätter: Schweden habe uns den Krieg erklärt; durch Außergefechtsetzung sämtlicher Spieler vermöge eines Kanthariden-diners, nach dem Vorbild des Marquis de Sade. Nun ist zwar Herr Paul, als er die Generalprobe gesehen hatte, in eine Verzweiflung gefallen und hat alles hintanhalten wollen —: Tatsache bleibt, daß ich diesen Theaterabend erduldet und diesen dänischen König erlebt habe — ihn, den Tyrannen, der das Stockholmer Blutbad anrichtete und ins Gefängnis kam, von allen verlassen außer seinem Narren — dem Narren! In diesen vier Theaterstunden geschahen heftige Erschütterungen meiner Gesundheit (also, daß ich nicht sagen kann: das Stück war so, die Aufführung so; sondern nur: diese Aufführung dieses Stücks hat mich krank gemacht). Die Kritik, schon

in Normalfällen eine Autodiagnose von Nervenzuständen, eine graphische Darstellung neuropathischer Kurven, wird hier zum rein physiologischen Krankheitsbericht des Kritikers. Ich gebe diesen Bericht ganz kurz. Während der ersten Akte hielt eine Düte Pralinés mich aufrecht und klar. Als Kirschen auf die Bühne gebracht wurden, wußte ich blitzschnell: Sie sind vergiftet! Wirklich ward des Königs junge Buhle, kaum hatte sie zwei Steine ausgespuckt, von gräßlichen Zuckungen befallen. Ich empfand viel Genugtuung, dachte: „Wie, nach Heinrich Heine, die Bussole die zitternde Seele des Schiffes, so ist der Kritiker die zitternde Seele des Theaters!", nahm neue Pralinés: Kirschen, entsteint und kandiert, mit rissiger Schokoladenschale; kleine, zipflige Kugeln mit Jakobinermütze, inwendig Marzipan; und parallelopipedisch geformte Blöcke, zärtlich in Staniol gewickelt, mit Kognak gefüllt . . . Im dritten Akt, die Pralinés waren zu Ende, kam die Angst und die Einsamkeit. Während gerade „Rudolf Werner für die Titelrolle seine schönen Mittel einsetzte" (das las ich später), begann meine linksseitige Migräne. Bald darauf rheumatische Schmerzen in den hintern Lungenzipfeln. Ein eiskalter Schauer huscht den Rücken hinab. Nervöse Zahnschmerzen zucken auf. Es ist ja unmöglich, noch länger still zu sitzen —: Bewegung! Ich habe eine Apfelsine —: die will ich von meiner Loge auf diese Glatze da im Parkett schleudern, klar! . . . Ueber die grelle Szene wirbelt ein proletarisches Chaos. Während der letzten Aufzüge zittere ich im Fieber. Ich sehe nichts mehr . . . Neuntes Bild. Das letzte? Gegen Mitternacht. Ein Automobil rast dem Westen zu. Zu Hause gleitet mein Blick in den Spiegel: da steht ein leichenblasser Herr, eingefallen und im Gesicht ganz schmal geworden. Ich gieße mir Whisky ein . . .

Das Königliche Schauspielhaus gibt das Lustspiel: ‚Mrs. Dot' von W. Somerset Maugham, ins Berlinische übersetzt von Frau B. Pogson. Das Stück dauert nur zwei Stunden und ist leicht zu ertragen. Die junge Witwe Mrs. Dot zwingt den Herrn Gerald Halstane, sie zu heiraten. Sie sagt ihm: „Sie lieben mich. Wahrscheinlich ist Ihnen diese Tatsache entgangen." Gerald liebt sie wirklich, hat sich leider nur, aus reiner Langerweile, einem Backfisch verlobt. Mrs. Dot, am Schluß des zweiten Aktes: „Sie werden mich doch noch heiraten!" Dies vollzieht sich am Schluß des dritten Aktes. Die frische Dot hat dem Backfisch einen andern Gatten besorgt. Die Szenerie: englisches Herrenzimmer; dann Park und Landhaus an der obern Themse — blühende Kirschbäume, man spricht viel vom Rudern! Ein Pröbchen der Berolinismen: „Mutter sagt, du bist vollkommen!" (Ich werde nächstens eine Monographie über den Krach des Konjunktivs im Deutschen schreiben.) Dies Lustspiel, fast ohne Geist, hat eine gewisse helle Leichtigkeit. Die Hofschauspieler spielten es stillos (während doch der Regisseur ihnen hätte sagen können: bitte, ein Freiluft-Nichts; Bedeutungslosigkeit in leichten Kleidern; geben Sie eine ganz leise Hinneigung zum Variété, zum Spleen! . . .) Im übrigen macht ‚Mrs Dot' Chloralhydrat, Veronal und Morphium ein für alle Mal entbehrlich.

Ferdinand Hardekopf



Aus der Praxis

Regiepläne

Hohes Spiel

Schauspiel in drei Akten von Ernst Didring. Deutsch von Emil Schering
Verlag und Bühnenvertrieb von Georg Müller in München
Regieplan nach der Aufführung des Hebbeltheaters in Berlin
In Szene gesetzt von Dr. Walter Reiß

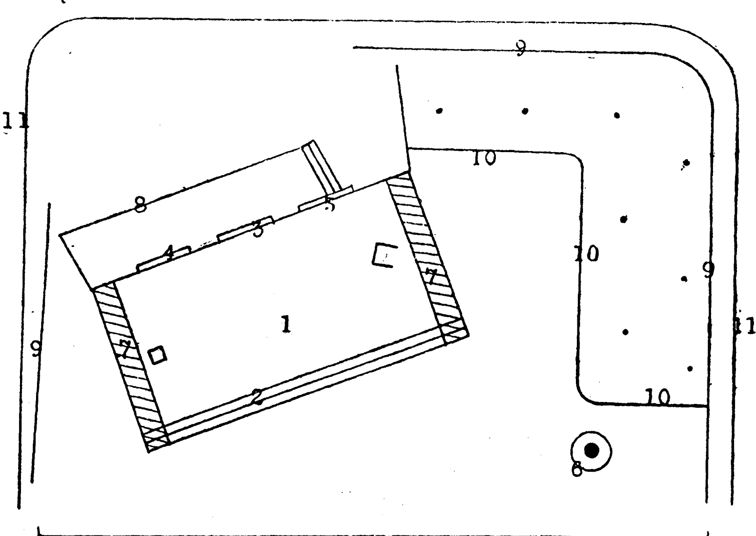
Personen

Richter — Hermann Nissen, Ivar — Friedrich Kayßler, Gunnar — Paul Otto, Signe — Maria Karsten, Apotheker — Johannes Schrader, Graf — Hans Staufen, Hausmädchen — Maria Einödshofer.

Dekorationen

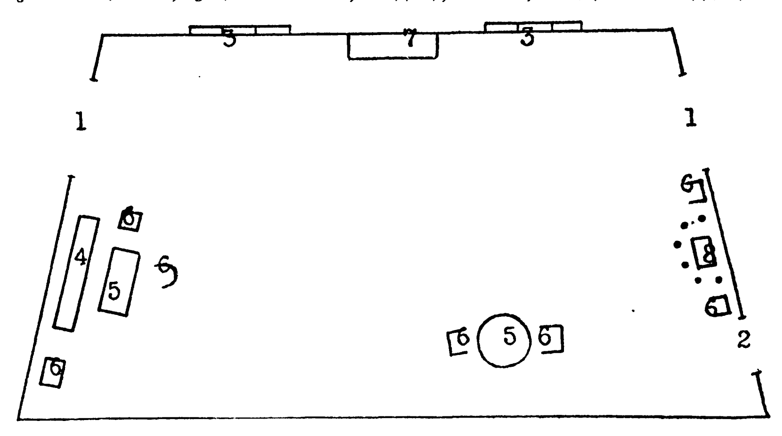
Erster Akt

Flügel des alten Herrenhauses mit Terrasse (1) davor, zu der Stufen (2) führen; links und rechts ist sie von steinernen Balustraden eingefaßt (7). In der Wand des Hauses eine Tür (3) und zwei Fenster (4, 5); die Tür und das linke Fenster (4) praktikabel; innen im Fenster ein praktikables Fensterbrett. Innen im Haus Zimmerhintersetzer. Vorn großer Baum mit Bank ringsherum (6). Vorn links und rechts und hinten rechts Wald- und Wiesen-Fronten (9), dahinter Rundprospekt (11). Hinten rechts und nach vorn zu von der Front bis zu der Linie (10) Rasenteppich mit plastischen Bäumen darauf. Auf der Terrasse ein Strohstuhl und -Hocker.



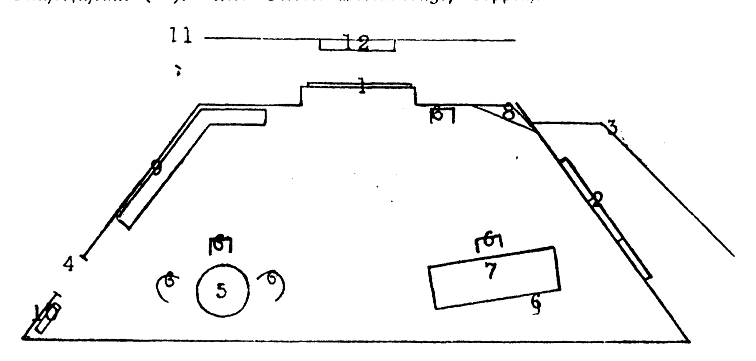
Zweiter Akt

Wohnzimmer. Hinten rechts und links je eine große Doppeltür (1). Rechts vorn eine kleinere Tür (2). In der Hinterwand zwei Fenster (3, 3), zwischen ihnen ein Zierschrank (7). Links vorn Sofa (4), Tisch (5) und vier Stühle (6). Rechts vorn runder Tisch (5) und zwei Stühle (6). An der rechten Wand ein Postament mit einer Plastik (8) und einem Blumenarrangement herum, ferner zwei Stühle (6); große Glaskrone; Teppich; Bilder; verschiedene Nippsachen.



Dritter Akt

Bibliothekzimmer des Richters. In der Hinterwand große vertiefte Doppeltür (1), rechts großes dreiteiliges Fenster (2), dahinter Gartenhintersetzer (3). Vorn links kleine Tür (4). Links von dieser eine Holzbank (10), rechts großer Bücherschrank (9). Hinten rechts Eckschrank (8). Ein runder niedriger Tisch (5), ein großer Schreibtisch (7); sechs verschiedenartige Sessel und Stühle (6). Hinter der Haupttür (11) ein Hintersetzer (Gang), davor ein großer Bücherschrank (12). Alte Bilder, Metallkrüge, Teppich.



Requisiten

Erster Akt. Jagdflinte für Ivar. Im Haus: Putzstock und Putzzeug für Ivar. Fernglas für Ivar.

Zweiter Akt. Auf der Szene: Auf dem runden Tisch rechts ein Schachspiel mit Figuren und ein Feuerzeug. Hinter der Szene: Zigarettentasche für Ivar. Glas Wasser für Ivar. Zwei Billardqueues für Ivar und Apotheker. Zigarettentasche und Billardkreide für den Grafen.

Dritter Akt: Auf der Szene: Viele aufgeschlagene Bücher auf den beiden Tischen, auf dem Fensterbrett und der Holzbank. Brennende Lampe, Glocke, Karaffe und Wasserglas auf dem runden Tisch (5). Stock für den Richter.

Masken und Kostüme

Richter: Weißes Haar. Weißer Vollbart; Oberlippe und Kinn ausrasiert. — Schwarzer, ziemlich abgetragener und altmodischer Gehrock.

Gunnar: Gut geschnittener moderner Anzug; kein Umzug.

Ivar: 1. Jagdkostüm: Sweater, grobe braune Kniehosen, wollene Strümpfe bis zum Knie kräftige Schuhe. 2. 3. Smoking.

Signe: 1. Weiße Hemdbluse, Gürtel, weißer fußfreier Rock. 2. 3. Elegantes Gesellschaftskleid.

Apotheker: Blonder Vollbart. Ziemlich dick. — Nicht sehr gut sitzender Frack.

Graf: Sorgfältiger Scheitel. — Frack.

Mädchen: Schwarzes Kleid, weiße Schürze.

Beleuchtung

Erster Akt. Zu Anfang Abendstimmung, aber noch volles Tageslicht. Dann Sonnenuntergang (von rechts), zum Schluß blutrot.

Zweiter Akt. Außen Nacht. Im Zimmer brennt nur die Krone.

Dritter Akt. Brennende Lampe zuerst auf dem linken, dann auf dem rechten Tisch. Außen zuerst schwache Dämmerung, allmählich beginnender Tag.

* * *

Annahmen

Tristan Bernard: Die Hühnerleiter, Satire. Berlin, Kammerspiele.

Hans Brennert: Der Flieger, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Hans Gaus: Rechts herum, Schwank. Berlin, Schillertheater.

Tor Hedberg: Johan Ulfstjerna, Schauspiel. Berlin, Schillertheater.

August Hinrich: Kinder der Sehnsucht, Schauspiel. Oldenburg, Hoftheater.

N. N. Jacobs und Louis N. Parker: Das Herz auf der Hand, Schwank. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Franz Molnár: Der Herr Rechtsanwalt, Schauspiel. Wien, Raimund-Theater.

Pierre Veber: Er da, sie dort, Lustspiel. Wien, Bürgertheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

9. 1. H. Pohlmann: Wie mans nimmt, Drei Akte über das gleiche Motiv. Mainz, Stadttheater.

10. 1. Karl Adolph: Am ersten Mai, Einaktiges Schauspiel. Wien, Freie Volksbühne.

Thaddäus Rittner: Besuch in der Dämmerung, Einaktiges Schauspiel. Wien, Matinee der Concordia.

12. 1. Adolf Paul: König Christian der Zweite, Drama. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

13. 1. Heinrich Stobitzer und Fritz Friedmann-Frederich: Fräulein Mama, Lustspiel. Hanau, Stadttheater.

14. 1. Max Reimann: Der fromme Habakuk, Schwank. Cassel, Interimstheater.

15. 1. Paul Albers: Bathseba, Biblisches Drama. Hamburg, Volksschauspielhaus.

Adolf Schwayer: Die dunkle Macht, Schauspiel. Linz, Stadttheater.

2. von übersetzten Dramen

16. 1. W. Somerset Maugham: Mrs. Dot, Lustspiel. Berlin, Königliches Schauspielhaus.

3. in fremden Sprachen

St. John Hankin: Der letzte der

Mullins, Schauspiel. London, Stage Society.

Zeitschriftenschau

****: Der neue Bühnenvertrag. Die Bühne I, 1.

****: Feuer und Wasser. Bühne I, 2.

Ernst Fischer-Planer: Theatergesetz oder Selbsthilfe? Theatercourier 786.

Ludwig Fuld: Ein Theatergesetz. Reclams Universum XXV, 16.

Hanns Hannsen: Eine Schauspieler-Zwangsinnung. Bühnengenossenschaft XXXVIII, 2.

Rudolf Klein-Rhoden: An Deutschlands und Oesterreichs Bühnenangehörige. Bühnengenossenschaft XXXVIII, 2.

Hans Land: Karl Bleibtreu. Universum XXV, 16.

Fritz Roßberg: Das Theater im klassischen Altertum, seine Entstehung und Entwicklung. Bühnenbote X, 2 und folgende.

Bruno Schönfeld: Mimendämmerung. Bühnengenossenschaft XXXVIII, 1.

L. Seelig: Was nun? Bühnengenossenschaft XXXVIII, 1.

J. Seitz: Die wiener Volksbühne und ihre Entwicklung. Theatercourier 785.

Edgar Steiger: Die rhythmische Bewegung im Raum (Zur Psychologie des Münchener Künstlertheaters). März III, 2.

Friedrich Weber-Robine: Neue Fortschritte der Bühnentechnik. Theatercourier 786.

Paul Wilhelm: Rudolf Tyrolt. Bühne und Welt XI, 8.

Olga Wohlbrück: Theater und Mode. Bühne und Welt XI, 8.

Engagements

Berlin (Berliner Theater): Anneliese Wagner 1909.

Bonn (Stadttheater): Ella Weinig 1909/11.

Bremen (Stadttheater): Ida und Käthe Janecke.

Coblenz (Stadttheater): Walter und Rosa Friebel.

Mülhausen (Stadttheater): Lotte Linde.

Nürnberg (Stadttheater): Paul Grunow.

Oldenburg (Hoftheater): Conrad Lehmann 1909/12

Stettin (Bellevuetheater): Eugenie Talander-Tuerschmann 1909/12.

Zensur

Dem Neuen deutschen Theater in Prag ist ‚Die Studentenschwester' von Ferdinand Matras, ein Schauspiel aus dem Jahre 1848, in dem Robert Blum und Robert Hamerling auftreten, von der Polizeidirektion verboten worden.

Preisausschreiben

Ein Preisausschreiben für dramatische Werke erläßt der neugegründete Theaterverlag ‚Bureau Fischer', Berlin-Friedenau, Peter Vischerstraße 16, der es sich zur Hauptaufgabe macht, „talentierte deutsche Bühnenschriftsteller, die sich noch nicht durchgerungen haben, wirtschaftlich und literarisch zu fördern". Preise in der Gesamthöhe von 2000 Mark sind ausgesetzt für die „drei relativ wertvollsten unter den Stücken, die dem Verlage bis zum 1. November 1909 zum Vertrieb eingereicht werden". (Erster Preis 1000 Mark, zweiter Preis 600 M., dritter Preis 400 M.) Die Auszahlung der Preise (deponiert bei der Deutschen Bank zu Berlin) erfolgt unbedingt und ungeteilt am 15. Dezember dieses Jahres.

Bilanzen

Das Lessingtheater versendet zum Beginn seines Ibsenzyklus eine Zusammenstellung der Brahmschen Ibsenvorstellungen, die die äußere Wirkung der dreizehn Stücke des Zyklus erkennen läßt. Die größte Zahl von Aufführungen haben ‚Nora' und ‚Die Stützen der Gesellschaft' erfahren: ‚Nora', zuerst mit Agnes Sorma, dann mit Irene Triesch, 103, ‚Die Stützen der Gesellschaft' 100. Sodann sind ‚Rosmersholm' und ‚Hedda Gabler' zu nennen, das eine mit 94, das andre mit 74 Vorstellungen. Hierauf folgen: ‚Die Wildente' (56 Mal), ‚Gespenster' (50 Mal) ‚John Gabriel Borkman' (47 Mal), ‚Der Volksfeind' (44 Mal), ‚Die Frau vom Meere' (43 Mal), ‚Wenn wir Toten erwachen' (42 Mal). Den Beschluß machen: ‚Der Bund der Jugend' mit

21, ‚Klein Eyolf‘ mit 12 und ‚Baumeister Solneß‘ mit 10 Vorstellungen. Im ganzen fanden unter der Direktion Brahm 696 Ibsenvorstellungen statt.

Nachrichten

Berlin

In Gerhart Hauptmanns ‚Griselda‘, die als nächste Novität des Lessingtheaters vorbereitet wird, werden die Hauptrollen von Else Lehmann und Albert Bassermann dargestellt.

Paula Somary tritt, statt im Herbst 1911, schon jetzt vom Kleinen Theater zum Königlichen Schauspielhaus über.

Deutschland

Fritz Witte-Wild ist als künstlerischer Leiter und Oberregisseur für das Schauspielhaus in Breslau verpflichtet worden.

Mit der Uebersiedelung des Herzoglichen Hoftheaters von Coburg nach Gotha hat der neue Intendant Freiherr von Meyern-Hohenberg an Stelle des seit Mitte vorigen Jahres beurlaubten Kammerherrn von Ebart die Leitung der Geschäfte übernommen.

Der Dramaturg des Karlsruher Hoftheaters, Dr. Karl Wollf, gibt zum 1. Februar seine Stellung auf.

Das Stadttheater Leoben ist für die nächsten drei Jahre (1. Oktober 1909 bis Palmsonntag 1912) zu verpachten. Subvention: 1200 Kronen und Beistellung des Theatermeisters. Offerten sind bis zum 15. Februar an das Stadtgemeindeamt Leoben zu richten.

Die in Zweibrücken erscheinenden drei Zeitungen haben über das Stadttheater von Kaiserslautern, das in Zweibrücken Vorstellungen gibt, wegen Beleidigung ihres Rezensenten durch den Regisseur der Truppe den redaktionellen Boykott verhängt.

Die Presse

1. Der König. 2. Mrs. Dot. 3. König Christian der Zweite.

Vossische Zeitung

1. Aus dem Geist der Gerechtigkeit stammt das Stück, und dieser Geist benimmt sich mit großer Ausgelassenheit, er hüpft und tanzt, sogar Cancan, aber er dreht sich in graziösen, phantastischen Touren, und wer sich sträubt, muß schließlich doch mit.

2. Die Kritik hat mit solchen Stücken niedriger Ordnung wenig zu schaffen.

3. Von dem Wunsche verführt, alles, aber auch alles über seinen Helden zu sagen, ließ Adolf Paul Szene auf Szene an dem Zuschauer vorüberziehen, der trotzdem zu dem König weder ein geistiges noch ein gemütliches Verhältnis finden konnte.

Lokalanzeiger

1. Ein Metropoltheaterstück ohne Musik, ohne Couplets, ohne Ballette. Es kann das alles aber entbehren, denn es sprüht von Witzen.

2. Das Stück sieht unsern bekannten Lustspielschwänken zum Verwechseln ähnlich, behandelt die gleichen Motive und erlaubt sich nicht die geringste Extravaganz.

3. Die einzelnen Szenen sind lose aneinandergefügt und verlieren infolge des schwülstigen, weitschweifigen Dialogs oft den Zusammenhang. Alles in allem war es ein völlig verlorener Abend.

Börsencourier

1. Dieser ‚König‘ wäre mit seinen Typen, seinen Sprechcouplets eine Operette ohne Musik, wenn der Dialog nicht so reich an überaus feinen, witzigen Pointen wäre.

2. Den Versuch, der Hauptfigur einen originellen Zug zu verleihen, hat der Verfasser leider bald aufgegeben. Immerhin hat das Stück sehr viel Lustiges und Liebenswürdiges, sogar ein satirisches Aederchen.

3. Das Schauspiel wirkt wie ein trockenes, von einem pedantischen Professor gehaltenes Kolleg: so redselig ist es, so behaglich verweilt es bei nebensächlichen Dingen, um alles wirkliche Geschehen ängstlich zu umgehen.

Berliner Tageblatt

1. Der pariser Schwank wirkt frisch und neu. Diesen Dialog zu hören, der so flink und mühelos seine Einfälle in die Luft schnellt, ist ein Labsal.

2. Kann ein Notstand uns zwingen, Plattheiten wie dieses englische Lustspiel zu begrüßen oder auch nur zu tolerieren? Diese schale Lust darf unsre Theater nicht überschwemmen.

3. König Christian muß durch die siebente Theaterhölle, durch die Langeweile schreiten. Adolf Paul redet viel und sagt nichts, weil er alles sagen und nichts erraten lassen will.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 4
28. Januar 1909

Ernst von Wildenbruch / von Julius Bab

Diesen Dichter habe ich geliebt. Freilich nicht so, wie wir erhabenere Blutsverwandte unter den Dichtern lieben; nicht so wie unsre unheimlichen großen Freunde, unsre unvermerkten Erzieher, die uns mit ihren Augen sehen, mit ihren Nerven fühlen machten und erst so uns zu Herren unsrer — unsrer eigenen Sinne erwachsen ließen. Nicht wie jene unsichtbar Nahen, die treibend im Inneren unsrer Seele sitzen und uns etwas bedeuten wie Ziel und Herkunft zugleich, wie die an magischen Kräften Reichen — so nicht. Hell, abstandsklar, sichtbar war mir das Wesen dieses Dichters, und wie ein fremdes, aber freuendes Schauspiel sah ich sein Wirken an und mußte den Spieler lieben, der mit soviel Lust und Kraft und unverwüstlicher Freudigkeit sein Spiel spielte. Wie man als Knabe wohl mit verhaltenem Atem einem Wettlauf folgt und mit jubelndem Schreien sich befreit, wenn der Sieger dem Ziel zuläuft — ein Unbekannter um gleichgültigen Preis, aber ein Läufer und ein Sieger! — so, mit solcher Knabenfreude bin ich oft dem Leben dieses Mannes gefolgt. Und seltsam oft war in meiner Freude etwas wie lächelndes Erinnern an jüngere Jahre — und doch war er ein Menschenalter früher geboren als ich.

Ich habe diesen Dichter geliebt. Obwohl ich in einer Generation aufwuchs, deren Führer nur Spott und mitleidiges Lachen für sein Werk hatten, und deren Zugehörige sich meist schon nicht mehr die Mühe machen wollten, es kennen zu lernen. Sie sahen nur, daß er von Dingen sprach, die unserm Geschlecht abgetan und gleichgültig schienen, daß er Worte benutzte, die unsern mißtrauischen Ohren leer oder zweifelhaft geworden waren. Aber ich empfand, daß er die Leidenschaft des Sprechens besaß, den Furor in der Wortfügung, ohne die unsre neuern Dinge nie siegreich, unsre tiefern Worte nie mächtig werden können. Ein Feuer war in ihm: das Feuer eines Glaubens — wenn auch ein Kinderglaube. Ich gehöre freilich nicht zu den hochkultivierten Zeitgenossen, denen die Idee des Deutschtums, wie sie Wildenbruchs Horizont umgrenzte, an sich kindisch ist;

ich bin antiquiert genug, Gefühle der Verehrung und Dankbarkeit für die Nation zu hegen, in deren Natur- und Kulturgeschichte meine seelische Existenz tausendfach gegründet ist; ich finde es nicht einmal anständig, die deutsche Sprache wesentlich zu gebrauchen, um zu beklagen, daß man nicht in Paris geboren ist. Ich glaube sogar, daß ein kulturfähiges und kulturwilliges Volk, dessen nationale Entwicklung ernsthaft gefährdet ist, nichts Wichtigeres zu tun hat, als sich nationale Freiheit zu erstreiten. Denn der Weg zum Kulturmenschen führt in der Geschichte nur durch die nationale Gesellschaft. Aber dies ist ein Problem, das für uns Deutsche schon die Großväter in höchst dankenswerter Weise gelöst haben, wenn anders die politische Formation die unentbehrliche Krönung des nationalen Baues ist. Wenn man aber auf die geistigen Fundamente den entscheidenden Wert legt, so ist schon vor vier Generationen die freie Entwicklung deutschen Lebens gesichert worden. Nun scheint mir der Wert dieses Errungenen eben, daß wir mit dankbarer Sicherheit das selbständig wachsende Leben einer Nation im Rücken spüren und den freigewordenen Blick vorwärts richten können, der Fülle neuer, drängender Aufgaben, unabweisbar drohender Probleme zu. Wildenbruch blickte stets verzückt hinter sich. Er war ganz wie der Knabe, der sich nur geschichtlich begeistern, nur die Ideale von vorvorgestern stürmisch nachempfinden kann — in den Tagen, ehe er zum Manne wird, ehe sein Blick sich schärft für die Ideen von morgen, ehe ihm die Kraft wächst, über alles Erfüllte hinaus neuen Erfüllungen nachzustreben. Die Lust und Kraft des Mannes hat Wildenbruch nie gekannt; sein Blick sah nie Zukunft; was er vor sich hatte, war nichts als bunt vor-gespiegelte Vergangenheit. Er besaß nicht kulturelle Produktionskraft. Er war (obschon im Sinne des Tages ein liebenswürdiger Liberaler) im tiefern Sinne erzkonservativ. Aber (dies wird immer verwechselt): nicht konservativ wie ein habgieriger Junker, dessen gutes Geschäft das Halten beim vergangenen Ideale ist — sondern konservativ wie ein Knabe, dem die Vergangenheit nichts gibt als den Stoff zu seinen Träumen und Spielen und dem sie deshalb (wie sein Spiel!) heilig ist. Der Jüngling wird mit dem Erwachen selbständigen Seins ein Revolutionär. Wildenbruch blieb auch mit sechzig Jahren im Knabengeist. Darum haben mir die Inhalte seiner Kunst nach meinem achtzehnten Lebensjahr nichts mehr bedeuten können. Aber der Rausch, die Kraft, das Glück seines Kinderglaubens haben mir etwas bedeutet, diese ungebrochene Hingabe der Seele, dieser rasende Wettlauf der Begeisterung! Gewiß, für Tiefersehende und Weiterlangende ist es unendlich viel schwerer gemacht, als es für Wildenbruch war — und doch, „dies volle, von einer Empfindung volle Herz", es muß ihr eigen werden, wenn sie über das neue Land so schreiten wollen wie Wildenbruch auf seinem altvertrauten Boden. So sicher, stolz und froh muß ihr Schritt sein! Man kommt nicht ins Himmelreich der Poesie, ohne in seiner letzten Form ein Kind zu sein. Und keinem wird sich die Märchenwelt der Bühne je zu eigen geben, der ihr nicht mit der ganzen Gefühlsfülle und der

Spielleidenschaft des Kindes entgegenkommt. Um dieser kinderstarken Lust am bunten Kostüm, an der Geste, am starken Wort, an der krachenden Szene willen war Wildenbruch zum Herrn des Theaters geboren. Ehe diese urtümliche Spiellust in unserm so geistreichen Nachwuchs nicht wieder geboren wird, wird keiner von ihnen die Szene beherrschen. Wildenbruch ist mit völlig zureichendem Grund ein erfolgreicher Bühnendichter gewesen. Es war nicht die ernsthafte Welt erwachsener Menschen, über die er verfügte; aber die primitiv bemalte Masse, die seine Phantasie als Leben anbot, hat er zu kneten verstanden, wie kein andrer heute. Szene für Szene Gegensätze zu spannen, zu steigern, zu lösen, nie zu rasten, immer in Bewegung zu sein, in unablässiger Erregung selber zu sein und andre zu halten: das war seine unverwüstliche Kraft. Noch in seinen schwächsten Produkten, wenn selbst die Würze seiner retrospektiven Leidenschaft schwächlich, sekundär wurde — wie etwa in der ‚Rabensteinerin', deren ‚Inhalt' ich zwischen zwölf und fünfzehn Jahren mindestens hundertmal im ‚Jugendfreund' und ‚Guten Kamerad' zu mir genommen hatte und die meinem Geschmack deshalb bis zur Unerträglichkeit fad war — selbst dann fühlte man als einen letzten Lebensgehalt diese elementare Spielfreude fluktuieren und fühlte ihr eine (wenn auch sehr dünnschichtige) Szenenkraft entquellen, die es verständlich, ja sogar verzeihlich machte, wenn dies wesenlose Schulknabenstück auf allen deutschen Bühnen triumphierte. Kein Mensch in Deutschland hatte soviel Recht, gerade auf der Bühne zu siegen, wie Wildenbruch.

Doch ich liebte den Dichter Wildenbruch, nicht nur den rein begeisterten Redner eines erfüllten Ideals, nicht nur den jungmutigen Eroberer der Szene. Er war ein Dichter — war es bei alledem. Er hatte (wenn auch nicht zu allen Stunden) Teil an jener Wunderkraft der Erwählten: so tief das Leben zu fühlen, daß eine Kraft im bedrängten Inneren aufspringt, eine Kraft die Worte ergreift und neu macht und wunderwirkend — wirkend das Wunder, daß ein gleiches Lebensgefühl in jedem aufsteht, der diese Worte hört. Und in diesen Zauberkreis trat Ernst von Wildenbruch zu Zeiten. Nicht nur aus seinen Kindernovellen, aus den Gedichten und aus den Humoresken blinkt zuweilen das göttliche Feuer auf: auch durch seine Dramen fliegt zuweilen, erschreckend jäh kommend und schwindend, dieser Schein tiefer gefühlten, reiner gefaßten Lebens. Heinrich der Sohn steht in solchem Licht, der Kaisersohn, der um des Kaisers willen den viel zu schwachen, viel zu edlen Vater verrät, ein eherner Täter seiner Tat, ein Zwiespältiger, der sein Gefühl mit beiden Händen würgt, um einen großen Weg zu gehen. Ein verbrecherischer Sohn und ein berufener Kronprinz, eine Gestalt von tragischem Glanz, von dramatischer Größe — nicht unwert, zuerst in Albert Bassermanns Leib Bühnengestalt geworden zu sein. So steigt dies Leben drei Akte lang vor uns auf — dann erlischt das Licht; wir treten ins Dämmerdunkel des spielfrohen Theatralikers, des pathetischen Patrioten zurück: zwei lärmend leere Bühnenakte, bunte Geschichtsbilder aus irgend einem ‚Jugendfreund' machen den Schluß.

Und ähnliches geschieht auch dort noch, wo der Dichter in Wildenbruch am am stärksten wird: ‚Die Tochter des Erasmus' — nirgends ist er der großen Tragödie so nahe gewesen wie hier. Nirgends ist mir dichterisches Genie wunderbarer gewesen als hier, wo es einen Mann befähigte, zu ergreifen, was er doch niemals begreifen konnte. Denn in den Mittelpunkt dieses Dramas stellte der ewig junge Wildenbruch: den großen Erasmus, den ewig alten. Den Kaiser des europäischen Geistes — vor Luther. Die ganz theoretisch=ästhetische Natur — der jede Tat Roheit, jede Wirklichkeit peinlich ist, dem die Ordnung seiner Studierstube ein kosmisches Prinzip scheint. Klug, fein und witzig genug, um alle Hüllen zu durchschauen, an allen Banden zu feilen, verabscheut er es doch, wenn die Dinge, die er selber gelöst, sich im Raume zu stoßen beginnen. Praktische Konsequenzen ziehen, heißt ihm lediglich, zum Pöbel herabziehen, profanieren, gemein entstellen, was er tief und subtil gedacht hat. Und weil er damit Recht hat — aber ein höheres Recht noch bei den andern wohnt, denen Erkenntnis nur Schwert ist, die Welt zu wandeln — deshalb ist des Erasmus Konflikt mit seinem vormaligen Schüler, dem Lutherverfechter Hutten, eines der tiefsten Symbole der menschlichen Geistesgeschichte, eine Monumentalsituation. Und Wildenbruch hat diesen Konflikt in seiner ganzen Größe ergriffen. Die Tochter des Erasmus und ihre Liebe zu Hutten ist hier nicht die übliche erotische Verwässerung — niemand kann es verkennen: die stolze, hochmütig schöne, kalt unnahbare Tochter, die von ihm geht und in Huttens Armen zum Menschen wird, sie ist seine ‚Moria', seine süße Torheit, seine kalte Philosophenheiterkeit, die Seele seines Werkes — die Geisteskraft, die er geweckt hat. Und sie erhebt sich und zeugt gegen ihn. Des Theoretikers Werk selbst steht auf und zeugt gegen seinen Schöpfer, weil es, einmal in die Welt gesetzt, nach Verwirklichung dürstet. Alles fällt ab von ihm, aber in unerschütterlichem Selbstgefühl steht dieser Geistesfürst und ruft der verneinenden Welt ins Gesicht: „Ist denn die ganze Welt zu dumm, den Erasmus zu verstehen?!" Zu so schwindelnder Höhe ist die Tragödie des Intellektualismus hier geführt —. Da erlischt das Licht. Ein Theaterakt knallt herein, in dem Wildenbruch in heller, lichter Jungensfreude die Kostüme der ganzen Reformationszeit über die Szene führt: den Luther und den Frundsberg, den Alba und den Loyola — bunte Bilderbogen für die ‚reifere Jugend'. Nichts in diesem Akt gehört mehr zur Sache. Eine große Dichtung liegt in Scherben, kaum daß der Schlußakt noch einige Trümmer der Idee aus dem Staube zusammenliest und kraß aneinanderkittet. So zeigt sich, daß die großergriffenen Dinge doch vom Dramatiker nicht rein vollendet werden können, wenn er sie nicht auch begriffen hat; wenn nicht ein wachsam waches Auge ihren Ablauf behütet, daß nicht leichter Kindersinn die kostbaren Steine plötzlich fallen läßt, um mit bunten Kieseln am Wege zu spielen. Nicht nur die Lust des Kindes, das Ungestüm des Knaben, auch der wache Ernst, die bewußte Einsicht des Mannes ist not, wenn sich eine dichterische

Eingebung zum Bühnenwerk formen soll. Dies zu vereinen, scheint freilich ein Wunder — aber warum soll etwas so Wunderbares, wie ein großes Drama, aus Geringerem seinen Ursprung nehmen?

Die eine große Ingredienz der geheimnisvollen Mischung besaß Wildenbruch nicht. Seine stets und im steigenden Maße unerfreulichen, fast kindischen theoretischen Auslassungen weisen deutlich genug, was ihm fehlte: die ordnende Einsicht, die befestigende, sichernde Intelligenz. Seine größten dichterischen Stunden hat er ver—spielt. So ging viel kostbares Gut verloren. Aber wirkliche Perlen sind noch im Staube schön. Es bleibt vielerlei, warum man diesen Dichter lieben kann. Die Kunstgeschichte aber wird es als etwas unerhört Merkwürdiges verzeichnen, daß ein Knabentalent solche Grade von Intensität erreichen konnte. Und auch die Menschengeschichte soll es nicht vergessen, daß einer sterben konnte mit dreiundsechzig Jahren, die voller Arbeit und Erfolg waren, und doch — mit allen Gaben vor eine innere Schranke gebannt — sterben konnte als ein Fünfzehnjähriger.

Die Bonne / von Peter Altenberg

Von allen, allen war sie weitaus die Beste! Denn sie sprach nichts und trug ihr Schicksal der mißachteten Dienenden! Sie aß, was man ihr vorsetzte, nie fragte man sie, ob es ihr genehm sei, ob sie Spinat vielleicht Erdäpfeln vorziehe?!? Aber diese Anderen, diese ‚gemästeten' Künstlerinnen, in eigenem Egoismus und in der schweigsamen Feigheit ihrer Gatten gemästeten Künstlerinnen, machten einen Cas aus jeder mißliebigen Speise — — —. War die Bonne denn aus anderm Fleisch und Blut, hatte sie denn weniger Anrecht, dieses zu lieben und vor jenem zurückzuschrecken?! Man verhöhnte sie, weil sie gerne edle Zigaretten rauchte und doch dazu nicht berechtigt wäre infolge ihrer sozialen Position und ihrer ökonomischen Verhältnisse — — —. Rauche Du ‚Sport', oder noch lieber, rauche Du gar nicht! Hast Du denn ein Anrecht auf Vergnügen?! Meine Liebe, überschreite doch nicht die Grenzen Deiner Nichtigkeiten! Die ‚Künstlerinnen' aßen stundenlang Solokrebse, mit leidenschaftlichem Behagen; aber die Bonne saß schweigend da, ja in tragischstem Schweigen, bedrückt von der miserablen Behandlung, die man ihr von allen Seiten angedeihen ließ — — —. Da legte der Dichter zehn Zigaretten En A-Ala, großes Format, vor sie hin — — —. Sie wurde schrecklich verlegen über diese ihr ungewohnte Ovation. Sie glaubte dennoch nicht einen Augenblick lang, daß er ihr ‚den Hof' machen wolle auf diese Weise, sondern daß er nur die andern züchtigen wollte für ihre Un-Menschlichkeiten! Bald darauf wurde ihr der Dienst gekündigt, und man gab allmählich auch den Verkehr mit dem allzu ‚exaltierten' Dichter auf. Was übrig blieb von dem allen, waren zehn Zigaretten En A-Ala, großes Format, die die Bonne in einem eigenen kleinen Schreine sorgsam verwahrte — —.

Kainz und Michaëlis

Sophus Michaëlis hat das Schauspiel, mit dem das Hebbeltheater seinen Anschauungsunterricht in der skandinavischen Literatur der Gegenwart fortsetzt, dramatischer und poetischer betitelt als gestaltet. Revolutionshochzeit. Klang und Inhalt des Wortes wecken ein Vierteljahrhundert nach Renan die Erinnerung an einen seiner geschichtsphilosophischen Einfälle. „Von allen Seiten müßte die Liebe hervorbrechen, wenn die Menschheit die Gewißheit hätte, daß die Welt in zwei, drei Tagen aufhören wird. Denn was sonst die Liebe in Schranken hält — die unerläßlichen Bedingungen des moralischen Bestandes unsrer Gesellschaft — das fiele angesichts eines raschen, sichern Todes hinweg. Ein Jubelruf aller Kreatur würde laut werden. Die Menschheit würde in vollen Zügen einen berauschenden Liebestrank leeren und dann an diesem Taumelkelch zugrunde gehen.“ Renan hat seinen Einfall auch als Dichter auszusprechen versucht. Aber er hat der Abbesse de Jouarre keinen Jubelruf entlockt, sondern nur kühle Spitzfindigkeiten und verschlungene Sophismen, die freilich das Problem in seiner Weite und Tiefe erschöpfen. Schnitzler, im ‚Schleier der Beatrice‘, war ebenso klug und, trotz einer vorgeschrittenen Kompliziertheit aller Motive, ein Schöpfer. Von diesen Namen wird Michaëlis weggeblasen. Er gibt nicht einmal den kahlen Einfall in vollem Umfang. Er muß ihn sich, um ihn zu bewältigen, erst noch verkleinern und isolieren, und glaubt dabei, durch historische Ueber- und Untermalung den umgekehrten Eindruck großer Perspektiven hervorrufen zu können. Er glaubt das ganz naiv, ohne die Absicht der Täuschung, aber sicherlich auch ohne ihren Effekt. Kratzt man dem Schauspiel das aufgetünchte Revolutionsmileu herunter, so bleibt ein Ereignis ohne jede Allgemeingiltigkeit, eine einzelne Verwicklung mit letalem Ausgang. Stammte jenes Zeitkolorit von einem Franzosen und nicht von einem unbeteiligten Dänen, es ließe sich wahrscheinlich nicht so leicht herunterkratzen. Käme die Verwicklung an ein reines Theaterblut, sie würde für ein Schauspiel ausreichen, an dem mehr als der pure Stoff fesseln müßte. Im Jahre 1793 rettet ein Offizier der Republik einem eben getrauten Emigranten dadurch das Leben, daß er die Kleider mit ihm tauscht, und wird dafür aus der Welt durch den Himmel einer primae noctis in die Hölle befördert. Wie Michaëlis diesen Vorfall behandelt, ist mir alles an ihm gleichgültig. Er hat nicht das wilde Totentanztempo, das uns in seinen Wirbel schlänge. Er schleicht schneckenhaft durch die Wüste gutgemeinter Betrachtungen, deren geistiger Ertrag sicherlich auch in einer brauchbaren Uebersetzung ganz un-

erheblich wäre, und deren dramatische Verdienste lediglich negativer Natur sind. Diese Tiraden fressen immerhin soviel Raum, daß keiner für die Sorte von Wirkungen übrig ist, welche die Dichter des ‚Katzenstegs‘ und der Tragödie ‚Endlich allein‘ aus der möglichen, zu erwartenden, unmittelbar bevorstehenden, im letzten Augenblick verhinderten, langsam wieder angebahnten, nochmals aufgehaltenen, schließlich aber doch Gott sei Lob und Dank unwiderruflich vollzogenen Vereinigung zweier Menschen verschiedenen Geschlechts herauszuschlagen die gesegnete Fähigkeit bewiesen haben. Sophus Michaëlis ist durchaus sauber. Er lüstelt nicht und er kitzelt nicht und er tut wer weiß was sonst alles nicht. Wäre er getrost ein bischen weniger musterhaft und dafür nicht so erschreckend reizlos! Er sieht sein Ziel und hält korrekt darauf zu, ohne einen Finger breit in die Gefilde artistischer Besonderheiten abzuweichen, von holdem Dichterwahnsinn gar nicht zu reden. Alles kommt, wie es — nicht etwa nach dem Spruch von Sibyllen und Propheten, sondern nach der Berechnung einer primitivsten Menschenkenntnis kommen muß. Man braucht von jeder der handelnden und leidenden Personen nur einen Satz zu hören, um Inhalt und Zweck aller folgenden zu kennen, ohne freilich deshalb ihre schier unendliche Anzahl zu ahnen. Ueberraschungen der Psychologie bleiben ausgeschlossen. Davon sind die Figuren so nüchtern, farblos und dünn. Der aristokratische Bräutigam liebt sein bischen Leben mehr als die simple Braut und das Renommee der Tapferkeit und hat weiter keine Eigenschaft; und der Republikaner ist in seinen anderthalb Charakterzügen und seinen scheinbaren Schwankungen aus der aufgestörten und aufstörenden, beruhigten und beruhigenden Sexualität der andersrassigen Braut erklärt. Schlichter kann kein Dramatiker sein. Nachdem man das Stück gesehen hat, befürchtet man fast, daß diese Dramatik selbst dem breiten Theaterpublikum zu schlicht sein wird; man befürchtet es, weil das Hebbeltheater für seine Wahl nur die eine Rechtfertigung hätte: daß es, um zu existieren, endlich auch einmal den Geschmack der Plebs treffen müsse. Die Aufführung hat diesen Geschmack sicherlich nicht getroffen. Kayßler kommt ihm von der Höhe seiner menschlichen Art und seiner künstlerischen Mittel, für die starre Republikaner wie geschaffen sind, keinen Schritt weit entgegen, und Frau Ida Roland kann ihn in tragenden Rollen ungalizische Färbung nicht einmal von unten her erreichen. Sie war, als jugendlich schöne Aristokratenbraut voll gallischer Kultur, in jeder Hinsicht „gemacht, von Sünden zu entwöhnen, nicht dazu anzureizen“. Mag sein, daß diese Fehlbesetzung der Hauptfigur, die bei dem Personalbestand des Theaters garnicht nötig gewesen wäre, die ganze Aufführung verstört hat. Jedenfalls wurden die Schwächen des Stückes entblößt statt verhüllt. Es fehlt ihm an Blut und Glut, mit einem Wort:

an Revolution, und um dieses Manko auszugleichen, hätte die Regie befeuern, nicht, wie es den Anschein hatte, zügeln müssen.

Regie ist alles, und je machtvoller Reinhardts Prinzipien sich durchsetzen, desto unzulässiger werden uns die Gastspiele einzelner noch so großer Schauspieler vorkommen. Welch ein Genuß müßte es sein, Kainzens Marc Anton wieder einmal in einem Ensemble zu sehen, das, wenigstens in dieser einen Vorstellung, mit ihm, mit dieser seiner Gestalt aufgewachsen wäre! Wenn er sich nachträglich, mit ungenügenden Proben, einem Ensemble einfügt, erhöht es die Freude nicht im geringsten, daß er es ohne eine Spur von Wandervirtuosentum tut. Wir wollen ein Drama; als ganzes so verstanden und dargestellt, wie dieser eine seinen Part versteht und darstellt. Es ist ein Irrtum, den Marc Anton, weil er der römischen Geschichte angehört, als einen impulsiven, eruptiven Italiener aufzufassen. Er ist, in Shakespeares Drama, Geist von Shakespeares Geist, und dieser Geist ist düster, hart und grau. Das sind denn auch die Grundzüge des Kainzschen Marc Anton, ohne daß darum der künstlerische Ausdruck, den dies Wesen findet, mit den gleichen Attributen zu belegen wäre. Kainz hat gleichsam für das Gesicht eines planvollen, mißtrauischen, unbedenklichen Tatsachenmenschen germanischen Schlages allen Glanz und alle Schmiegsamkeit romanischen Geblüts als Maske. Die Maske ohne das Gesicht wäre eine physische Unmöglichkeit; aber das Gesicht ohne die Maske würde das politische Ziel nicht erreichen. Bei Kainz paßt eins aufs andre. Er erfüllt damit in einem höhern Sinne Nietzsches Vorschrift für die Bühne: Was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein. Diese Einsicht hat den Marc Anton zum radikalen Zyniker gemacht. Das ist der große Fortschritt der neuen Gestaltung über die alte, die noch viel zu viel ehrliches Gefühl zeigte. Früher gab es im Senat und auf dem Forum rhetorische Prunkstücke, an denen nicht nur, selbstverständlich, die Redekunst, sondern auch das Doppelspiel von Schmerz und heuchlerischer Bezähmung des Schmerzes, vor allem aber die Charakterentwicklung zu bewundern war. Marc Anton wurde durch Caesars Ermordung aus einem Jüngling ein Mann. Das ist zwölf Jahre her. Jetzt hat Kainzens Römer keine umwälzenden Erlebnisse mehr zu befahren. Jetzt ist er von Anfang an, reif, überreif. Jetzt schreit aus diesem Ratpolitiker nichts als eine grenzenlose Menschenverachtung. Er hat zwei Gelegenheiten, sie zu erproben, und daß sie sich beide Male, an Hoch und an Niedrig, bewährt, kann ihre Kraft nur verstärken. Man möchte glauben, daß die Erlebnisse einer Dramengestalt einen Schauspieler für andre Gestalten reif machen. Bis zu diesem Marc Anton habe ich mir nicht vorstellen können, daß neben Matkowsky ein Coriolan möglich sei. Jetzt sehe ich Kainzens Coriolan mit Begierde entgegen.

Der Herzog in ‚Maß für Maß' / von Herbert Eulenberg

„Wer führen will des Himmels Schwert,
Muß heilig sein und ernst bewährt."

Er ist das Schönste in diesem schönen Stück, und seine Erscheinung und ihr Schicksal wird für den Dichter, um die Geburt eines Stückes mit der Entwicklung eines Eies zu vergleichen, der Keimfleck des ganzen Werkes gewesen sein. Shakespeare las vielleicht einmal in einem Märchen- oder Novellenbuch von dem mächtigen Kalifen von Bagdad, Harun al Raschid, der, um seine Untertanen in Wahrheit kennen zu lernen, sich nachts in ein Bettlergewand hüllte und so die Straßen seiner Residenz durchwanderte. Diese edle Sehnsucht eines jeden edlen Fürsten, die Menschen, diese egoistischen Tiere, hinter den Schmeichlern kennen zu lernen, endlich einmal die Welt, wie sie sich spreizt und auslebt, nicht wie sich bückt und im Dienen aufgibt, zu schauen, hätte allein genügt, die Vertauschung des Herzogsmantels mit der Mönchskutte begreiflich zu machen. Ja, Hebbel würde sicherlich, falls er ein Lustspiel solches Vorwurfs geschrieben hätte, die Idee seines Lustspiels mit dieser Motivierung verknüpft und vereinigt haben und programmatisch in sein Tagebuch geschrieben haben: „Ich gedenke die Komödie des nach Wahrheit sich sehnenden und darum eine Maske vornehmenden Fürsten zu schreiben."

Shakespeare, der von Programmdramatik noch so wenig wußte, wie Mozart von Programmmusik etwas wissen wollte, und der — das ist seine Kardinaltugend — alles immer anders motiviert als der gemeine Menschenverstand, hat seinem Herzog noch eine ganz besondere Triebfeder eingesetzt. Als der Pater Thomas ihn (in der vierten Szene des ersten Aktes) fragt oder fragen möchte, warum er den Purpur für eine Weile abgelegt hat und als Bettelmönch umherziehen will, da gibt der Herzog den heimlichen Grund preis, der ihn zu dieser Maskerade gebracht hat, da drückt zugleich sein Dichter denen, die ihn verstehen können, den Schlüssel zu diesem Fürsten, diesem Menschen in das Herz. Einzig um das Verhalten des Lord Angelo — dieser interessantesten Figur in ‚Maß für Maß', dem er, als er seinen Thron verließ, seine ganze Macht, „seine Schrecken wie seine Gnade" verliehen hat — kennen zu lernen, verlangt der Herzog eine Mönchskapuze. Damit ist Angelo und sein Wesen, das der Herzog aufspüren will, und mit ihm der Zuschauer in den Mittelpunkt der Szene gebracht und für jeden, der Shakespeares Oekonomie nicht kennt, zum ‚Haupthelden' des Stückes gemacht. Und doch hat der Dichter diesen Angelo nur um des Herzogs willen ins Leben gerufen, diesen Schatten nur um des Lichtes willen gemalt, das in dem Herzog brennt und das ganze Stück beleuchtet.

Was aber war dieser Angelo im Leben des Herzogs, daß er seinetwegen vom Thron steigt und unter die Hefe des Volkes, unter Kupplerinnen, Zuhälter und Wüstlinge, sich mischt und in die Moderluft der Kerker sein edles Antlitz trägt? Er ist sein Ideal von einem Manne gewesen, wie es jeder Jüngling in seiner Brust trägt, sein Held, den er bewundert und beneidet. Jahrelang hat er dies eherne Bild eines Mannes staunend betrachtet, diesen einzigen Charakter in Wien, an den der böse Ruf nicht heranschleicht, diesen großen Herrn, der vor dem Leben am Hofe scheut, weil er sein schönes Selbst nicht beflecken mag. Dieser Mann ohne Furcht und ohne Tadel, dessen Schild kein Rißchen zeigt, dessen Taten nur Edelmut, Offenheit und Wahrheit wiederspiegeln, der, wie die fleischgewordene Tugend, als ein Herrgott und Uebermensch auf Erden weilt, wird dem Herzog schließlich so furchtbar, daß er dies sein Fürstenleben neben ihm nicht mehr erträgt. Er fühlt sich mit den heimlichen Lüsten und bösen Wünschen, die in seiner Brust wie Würmer unter einem Stein leben, so klein und staubgeboren neben dieser Unfehlbarkeit, daß er nicht länger über ihn Herr zu sein vermag. Und wenn er auch alle seine sündigen Triebe unter seinem Herzen niederdrücken könnte: der Neid auf Angelo, dieses unerreichbare Muster eines Mannes, würde ihn aushöhlen und vernichten. Drum, wenn Angelo so ist, wie er scheint, so ist jeder, der sich Herr über ihn zu sein vermißt, ein falscher Fürst, so gebührt ihm als dem Statthalter Gottes auf Erden die Krone und das Gericht. Das Gefühl, das einst deutsche Könige unter den Pantoffel des Papstes zwang und sie nur als Lehensträger gelten ließ, zwingt hier den Herzog dazu, den Thron dem tugendhaften Angelo zu überlassen. „Herr, sei du Fürst, denn du bist der Krone würdiger als ich!"

Dies ist das besondere Motiv, das den Herzog treibt, Urlaub zu nehmen und Angelo zum Herrn zu machen. Erträgt dieser diese Prüfung, bewährt er in der Probezeit den Ruf seiner makellosen Männlichkeit, so wird den wahren Herzog das Kloster verschlingen und ihn kein Untertan mehr wiedersehen. Dies ist die Vorgeschichte des Stückes, die jeder sich ausdenken muß, weil Shakespeare sie in seiner Weise nur in starken Verkürzungen gibt. Ihm kam es in ‚Maß für Maß' nur auf den Verlauf dieser Prüfung selbst an, auf diesen vielleicht stärksten Beweis von menschlicher Schwäche, den er je erbracht hat, diese Umdrehung des Lear-Wortes: „Kein Mensch ist sündig" in: „Kein Mensch ist tugendhaft". Die sittliche Erregung in dem Dichter über die in England auftretenden Puritaner, diese törichten Tugendpächter, die für das englische Theater so schädlich wie Heuschrecken für die Saaten werden sollten, hat in ihm einen Angelo wie sein Zerrbild einen Malvolio erzeugt. Ein Angelo, dessen Sittenreinheit einen Herzog vom Throne treibt, dessen Name von allen Kanzeln Wiens als Muster eines frommen Wandels gepriesen wird, der die strengsten Ehegesetze erläßt, ist, wenn Eros ihn anbläst und wenn man ihn vom Nabel abwärts betrachtet, ein so sinnlicher Mensch, daß er in der Brautnacht die Bräute

verwechselt und das Objekt seiner Pflicht für das Objekt seiner Gier nimmt. Wahrlich, wer den tiefen Humor, der allein in diesem Vorgang steckt, nicht wahrnehmen kann, der mag ruhig dies Stück kein Lustspiel nennen!

So hat Shakespeare vor den Augen seines Herzogs diese Puppe Angelo verbrannt und diesen wahren Fürsten — für uns und um uns zu zwingen, die Menschen wie er zu sehen — gleichsam zum idealen Zuschauer des ganzen Stückes gemacht. Und wenn wir es so um die Figur des Herzogs herum betrachten, scheint uns „der Aufbau dieses Stückes", dieses Gespenst unsrer Philologen und Ideologen, die vielleicht für das deutsche Drama das werden, was die Puritaner für das englische waren, ebenso wenig verfehlt wie die Architektur eines gotischen Münsters oder die Komposition eines Rembrandtschen Gemäldes.

Wortdramen als Tondramen

von Herbert Ihering

Hier soll nicht die Rede sein von jener Verstümmelung der Literaturdramen zu Operntexten, welche in Gounods ‚Margarete' und Rossinis ‚Tell' ihren grotesken Höhepunkt erreicht. Diese Art, für die Oper tiefere Stoffe zu gewinnen, braucht den Wortdramatiker nicht zu erregen: mag der Operntext erträglich oder unleidlich ausfallen, das ursprüngliche Dichtwerk bleibt daneben unangetastet bestehen. Nie noch hat ein zurechtgestutzter Operntext das poetische Urwerk verdrängen können, und wo es der Fall zu sein scheint, wie bei ‚Figaros Hochzeit', Rossinis ‚Barbier von Sevilla', Nicolais ‚Lustigen Weibern', wirft sich sofort die Frage auf, ob denn die entsprechenden Literaturstücke wirklich häufiger aufgeführt würden, wenn es die Opern nicht gäbe. Sicherlich nicht. Die Ursache liegt also hier in den Dichtungen selbst, nicht an der Opernbearbeitung. Im übrigen aber siegt gegenüber Rossini Schiller nach wie vor mit seinem Tell, nicht anders steht es mit Goethe und Gounod, und neben Goetzens ‚Widerspenstiger' und Verdis ‚Othello' triumphieren die beiden Dramen Shakespeares. Die zwei letzten Opern beweisen nichtsdestoweniger deutlich, wie gut es gelingen kann, wenn man dramatische Werke auch für die Oper bearbeitet. Man muß eben alles, was allein Eigentum des Wortdramas sein kann, entfernen: die breitere Basis, die detailliertere Motivierung und Psychologie, die nuancenreichere Charakteristik, die hitzigen Wortgefechte und blitzschnell sich jagenden Wortspiele. Ein solcher von Anfang an zum Zweck des Komponierens bearbeiteter Text ist immer nur als Grundlage gedacht, auf der sich das Haus erst errichten, er ist nur als Körper geformt, dem die Musik erst Seele geben soll.

Ganz anders aber liegt der Fall, wenn, wie es heute beliebt wird, ein Dichtwerk, das als Wortdrama geschaffen ist, mit Haut und Haaren vom Komponisten in seinen Musiksack eingenäht wird. Jetzt kann nicht mehr die Rede davon sein, daß das Wort durch den Ton erst ganz befreit wird. Geschaffen, um durch sich selbst zu wirken, muß ihm durch die Vertonung der frohe Atem der Selbständigkeit genommen werden. So und nur so gebildet, weil es dem Wortkünstler der zwingend notwendige, einzig entsprechende Ausdruck schien — wie darf sich da der Komponist in die geheimste Schöpfungswelt des Dichters drängen und aus ihren Zusammenhängen neue Ausdrucksmöglichkeiten herauszerren? Anstatt daß das Wort zu seiner höchsten Ausdrucksfähigkeit gehoben wird, werden ihm ganz andre, neue Eigenschaften untergeschoben. Nicht nur, daß das einzelne Wort oft um seine präzise Schärfe, seine plastische Deutlichkeit betrogen, ein granitener Satz, ein erzenes Bild entweder erweicht oder kraß übermalt wird: die ausgemeißelten Charakterzüge des ganzen Wortdramas werden gar leicht zerstört und die nackte Härte des dramatischen Zusammenstoßes verhüllt.

Für diese Behauptungen kann man keinen bessren Beweis finden als die doch wahrhaftig energisch und rücksichtslos gearbeitete Straußsche ‚Salome'. Vor dem stimmungsschwülen, mit orientalischer Sinnlichkeit geschwängerten Drama Wildes bekreuzten sich die Hoftheater, bekreuzten sich vor allen Dingen jene zarten Seelen, die heute das Stammpublikum der Oper ‚Salome' bilden. Denn in Musik getaucht, kann der heikle Stoff ja ungefährdet über alle Hofbühnen ziehen. In irgend einer Zeitung stammelte ein Kritiker (es mögen auch mehrere gewesen sein): die lange Rede der Salome an den abgeschlagenen Kopf des Jochanaan wirke, gesprochen, abstoßend und ekelerregend, sie würde durch die Musik überhaupt erst möglich. Hier müssen wir doch nachdrücklich die Frage stellen, ob wir schon soweit künstlerisch verflacht sind, daß wir eine einmal so raffiniert angelegte Gestalt wie die Salome in ihren letzten Konsequenzen nicht mehr ertragen können, sondern zur ‚läuternden' Musik rufen müssen. Wenn wir in der Tat schon so tief stünden, dann hieße das Verbannung jeder ungeschminkten dramatischen Wahrheit von der Bühne! Ich sehe schon fingerfertige Hände den grandiosen Schluß von Kleists ‚Penthesilea' in Musik setzen, und alle, die dieses Ende sonst ‚gräßlich' gefunden hätten, dulden es jetzt dank der mildernden Macht der Musik. Sollte man nicht den Mut haben und hier statt: mildern, läutern die beiden Worte: abschwächen, verwischen setzen? Denn ich wiederhole: Bei als Wortdramen gedachten Dichtungen kann der felshart und stahlblank geschmiedete Wortausdruck in charakteristischer Deutlichkeit und tiefgreifender Schönheit nicht gesteigert werden. Welchen Wert hätte sonst die Dichtung als Wortkunst, wenn man alles, was sie sagt, noch tiefer, noch reiner in einer andern Kunst sagen könnte! Wie es überhaupt eine prinzipielle Frage von großer Schwierigkeit ist, ob die Musik, die, zum Beispiel dem lyrischen Gedicht erst Seele geben soll, dies wirklich vermag, ob nicht vielleicht jeder wahrhaft poetisch

empfindende Mensch sagen wird: ein vollendetes lyrisches Gedicht hat seine Seele, seine Musik in sich; ich spüre sie leise klingend heraus; wie soll ein Komponist sie auf seine Art ans Licht fördern?!

Ich deutete oben schon kurz an, daß die Komposition des Wortdramas außer einer Erweichung der dichterischen Züge noch ein Entgegengesetztes zu Wege bringt, nämlich die Ueberverdeutlichung, die krasse Uebermalung. Was natürlich in der Wirkung dasselbe ist, denn auch durch sie wird das poetische Grundbild zerstört. Wie grell wird in der ‚Salome' oft ein Wort, oft ein Satz, oft eine Vision (bei Herodes besonders) durch die Musik beleuchtet, so daß jeder Blick darauf fallen muß. In dieser schreiend bunten Farbengebung ist die musikalische Illustration ein Hilfsmittel für stumpfe Phantasien und blinde Seelen. Der Komponist setzt der Galerie alle poetischen Leckerbissen auf silberner Schüssel vor; von schöpferischer Mitarbeit, die bei der Dichtung verlangt wird, ist der Zuhörer gänzlich befreit.

Nun könnte man ja die Aufregung im Interesse des gesprochenen Dramas für unnützes Geschwätz erklären, weil die Oper das Schauspiel nicht ersetzen wolle, sondern ein zweites Werk sei, das andre Ziele verfolge, weil neben dem gesungenen Text der gesprochene unversehrt weiterbestehe. Wo aber würde dann das in Frage stehende Schauspiel noch aufgeführt werden? Das Publikum würde, jetzt einmal ganz abgesehen von den bereits gekennzeichneten, über das Schauspiel etwa sittlich entrüsteten Elementen, zur entsprechenden Oper laufen. Das ist eben das Schlimme, daß das Drama dann nur noch als Text zur Oper empfunden wird. Der Musiker verdrängt den Dichter. Im Interesse unsrer Theaterkultur ist das aufs tiefste zu bedauern. Der ernste dramatische Geschmack wird verdorben, das rücksichtslose, psychologisch unerbittlich wahre Literaturdrama wird dem verallgemeinernden Musikdrama geopfert. In dieses kann der Zuhörer seine eigene jeweilige Stimmung hineintragen; jenes verlangt vom Genießer ein Aufgeben der Zufallsstimmung und ein restloses Sichversenken in die oft so rauhe Welt des Dichters. Darum ist das Wortdrama so viel ernster, so viel medusenhafter, darum verlangt es so viel mehr Entgegenkommen vom schauenden Hörer. Und daß es verdrängt wird, ist ein Zeichen des abnehmenden Ernstes in unsrer Kultur, der zunehmenden Oberflächlichkeit. Und waren wir wenigstens sicher, daß die Komponisten nur solche Stoffe dem Drama rauben, von denen man ihre Entschuldigung, daß diese nach Musik geradezu schrien, zur Not verstehen kann; daß sie ein Werk wie Hauptmanns ‚Weber' nie komponieren werden. Aber seitdem zur ‚Versunkenen Glocke', zur ‚Salome', zur ‚Elektra' auch Heijermans ‚Hoffnung auf Segen' seinen Komponisten gefunden hat, muß man jeglichen Optimismus fahren lassen. Wahrhaftig, es wäre zu wünschen, daß diesem musikalischen Raubzügen von Seiten der Dramatiker, die es ernst mit ihrer selbständigen Kunst meinen, eine strenge Wachsamkeit und ein unerbittliches Halt! entgegengesetzt würde.

Ein Bruderzwist in Habsburg / von Lion Feuchtwanger

Zur münchner Aufführung

Ein nachdenkliches, versonnenes, sehr grillenhaftes Werk. Ziemlich viel Shakespeare, viel Schiller, sehr viel Grillparzer. Neben etlichem sentenzenprägenden Klassizismus die modernste skeptische Charakteristik. Neben dürrer, pergamentener Historie wärmstes, aus eigensten, heimlichsten Urtiefen geschöpftes Leben. Blasse Hegelsche Theorien vermengt mit einer aus schmerzhaftem Erleben quellenden Weisheit. Neben verunglückten shakespearesierenden Wendungen, neben tönenden Schillerjamben Verse von tiefster, wundervollster Süße, von innerster, innerlichster Melodie. Alles umsponnen von einem feindlichen, schrullenhaften Eigensinn, der trotz aller heißen Sehnsucht nach Liebe und Verständnis jeden Fremden mit einer grimmigen Cave-canem-Grimasse zurückscheucht. Langweiliger, aber zum Verständnis unentbehrlicher Kleinkram nötigt zu breiten, kahlen Szenen, zur Breite drängt auch des Dichters Freude am Detail, zur Breite drängt sein Bemühen, den leeren Prunk der Haupt- und Staatsaktion durch die Gestaltung eigener Leiden zum Leben zu erwärmen. Fast rührend kindlich wirkt des Oesterreichers ehrfürchtige Freude am Alten, Historischen, Nationalen, die durch allen Skeptizismus immer wieder durchbricht, und des Wieners Liebe zum stark Sinnenfälligen, zu reichen Aufzügen, lärmigen Volksszenen, zu bewegt-beweglicher Sentimentalität.

Bedeutsam tritt in diesem Alterswerk hervor, was Grillparzer zum Ahnherrn der jungwiener Dramatiker stempelt: die duldsame, bei aller kritischen Bitterkeit so unstrenge Charakteristik und die runde, melodische, frauenhaft weiche Sprache. Diese Sprache, mit dem Nibelungensang, mit Walther von der Vogelweide urverwandt an anmutig gebändigter Kraft, geschult an Schillers Rhethorik, an Shakespeares wuchtiger Kürze, an Lopes, an Calderons feuriger Süße, hell und bewußt durch Kritik, hat auf Hauptmann, Schnitzler, Hofmannsthal stark und bezeichnend eingewirkt. Und Grillparzers Art, zu charakterisieren, das Janusartige der Menschen zu betonen, aus kleinen, scheinbar sich widersprechenden und doch zum ganzen artig sich rundenden Strichen seine Bilder zusammenzusetzen — wie ist sie durchaus modern! Wenn Ibsen seine Doppelgesichter schärfer umreißt, so ist Grillparzers Art sauberer, artistischer, aristokratischer. Es fehlt das Propagandistische, die wuchtige Brutalität des Hohns. Die Freude, die rein künstlerische Freude des Gestalters ist stärker als das Weh des Erkenners. Den Gestalter ergötzt die Mannigfaltigkeit der Geschehnisse, die lichte Buntheit der Menschen. Matthias ist ein bis ins Mark untüchtiger, vom Augenblick beherrschter Mann, Ferdinand ein intriganter, letzten Endes beschränkter Starrkopf, Don Cäsar ist zuchtlos und wüst, Bischof Klesel ein streberischer

Bauer. Der Dichter erkennt alle diese Eigenschaften, die ihm, dem reservierten und ein wenig pedantischen Altwiener, im Innersten zuwider sind: aber der Erkenner ist zu objektiv, sie zu verdammen, und der Gestalter liebt sie, weil sie sind. Am ergreifendsten wirkt des Dichters Ehrfurcht vor dem, was ist, seine Andacht zum Detail der Psyche in der Charakterisierung Kaiser Rudolfs. Wie wundervoll tief geschaut ist die rührende Skurrilität dieses stillen Mannes, der zu einem entrückten, kontemplativen Gelehrten geboren und zum Herrscher einer zuchtlosen Zeit bestellt ist. Mit welch biedermeierhaft graziöser Sorgfalt ist hier Strich an Strich gesetzt, wie taktvoll ist jedes laute, aufdringliche Charakterisierungsmittel vermieden, und doch, wie unauslöschlich prägt das Bild des stillen Mannes sich ein, der ein König ist, weil er nicht handelt, und den die Zeit zerbricht, die Taten von ihm fordert. (Hier ist das Problem, das auch, ins Hebbelisch-Grüblerische gewendet, Julius Babs ‚Blut' bewegt.) Um dieser einen, aus heißestem Erleben herausgeborenen Gestalt willen, die mit so unendlicher, leiser, liebevoller Sorgfalt gezeichnet ist, bleibt uns die Dichtung, so schwer sie zugänglich scheint, lebendig.

Die Dichtung. Aber kaum das Drama.

Schon, daß das Drama auf keiner Bühne des Reichs gespielt wurde, scheint bezeichnend. Und die als Experiment verdienstliche, von Eugen Kilian treulich besorgte münchner Aufführung versagte. Sie nivellierte, statt zu markieren. Der erste Akt war von Interesse, die Unterzeichnung des Majestätsbriefs (im dritten), die letzte Rudolf-Szene (im vierten Akt) von Wirkung: aber alles andre war blaß, verstaubt, oberlehrerhaft. Und alles in allem gaben Grillparzers Regiebemerkungen mehr als die Spieler der Hofbühne. Trotzdem man mit Lust, Kraft und Liebe arbeitete und selbst zu Nebenrollen zuverlässigste Darsteller heranzog: die paar Verse der Lucretia sprach die Lossen, der Zwei-Minuten-Wallenstein war Steinrück. Aber Jacobi wußte mit dem Erzherzog Matthias nichts anzufangen, ein Herr Bogenhardt schleppte sich hilflos mit dem Leopold, Birron mit dem Don Cäsar ab, und Schröder fehlte die Wärme zum Herzog Julius, Leßmann die Kraft zum Seyfried Breuner. Höfer gar verzerrte die brutale Bauerngröße des Bischofs Klesel zu galizisch merkantiler Streberei. Basil, ein gemütlich feister Erzherzog Max; Graumann, ein Ferdinand von starrer, überzeugter und intriganter Borniertheit; Gura, ein Wolfgang Rumpf von würdiger Wärme — sie konnten die Langeweile des Nebenwerks nicht bannen.

Bleibt Lützenkirchens Kaiser Rudolf. Eine Gestaltung von stärkster Wirkung mit Momenten erfühltester Kunst, immer interessant und sehr oft falsch. Das verbissene, stumme Leid der Unkraft, das an dem edlen Sein des Kaisers zehrt, wußte Lützenkirchen nicht zu gestalten. Seine Gesten waren zu rund, von zu bewußter Nervosität, sein willfähiges, geschultes Organ zu jung, von selbstgefällig schönem Schmelz. Von der vertrockneten Eigensinnigkeit, von dem stummen, tiefwühlenden Zürnen des allzuscharfsichtigen und tatverdrossenen Grüblers war wenig zu spüren. Um so besser

gelang alles Sentenzenhafte, alles Visionäre, gelangen vor allem die breiter ausladenden Ausbrüche So baute sich eine schöne Steigerung zu dem prachtvollen Schwung es dritten Aufzugs und zu dem wehen, harmonischen Verklingen der letzten Rudolf-Szenen.

Briefe einer Komödiantin

(Fortsetzung)

7. Dezember

Ach, lieber Hannes, nach dem, was Du mir heut über den Schauspieler schreibst, scheinst Du ihn für ein sehr differenziertes Wesen zu halten. Aber das ist er gar nicht. Ausnahmen zählen nicht, sind auch zu selten.

Mir erscheinen meine Kollegen immer als ein Gemisch von vier Zehnteln Eitelkeit, zwei Zehnteln Temperament, einem Zehntel Intelligenz und einem Zehntel eines gewissen Etwas, das wie eine große Geschmeidigkeit des Wesens ist, allen seinen vorhandenen Reichtum auszunützen und zur Geltung zu bringen. Die übrigen Zehntel fehlen bei den allermeisten zum Ganzen.

Du fragst, woher das Selbstbewußtsein kommt, das Du bei den mittelmäßigen Mimen gefunden hast?

Ich habe darüber nachgedacht und es mir so zu erklären versucht. Bei den andern Menschen bleibt das in ihrer Seele ruhen, was das Leben nicht zur Auslösung bringen konnte, und die allermeisten wissen nie etwas davon und leiden auch nicht darunter. Der Schauspieler aber holt spielend alle nur in ihm angelegten Möglichkeiten und Fähigkeiten aus sich heraus. Mühelos wie kein andrer Mensch gelangt er durch das Medium der Dichtung zum Selbstgenuß seiner Person. Sein Irrtum ist, daß er das, was die Kunst ihm leiht, allmählich für eigenen festen Besitz hält. Daher die Eitelkeit. Uebrigens: das Leben rächt sich. Wenigstens fühle ich es an mir. Jede Leidenschaft, die wir spielen, nährt sich von unserm Lebensblut. Manchmal glaube ich, ich könnte nie wieder zu einem elementaren Gefühl die Kraft und Naivetät aufbringen. Das Leben wird zum Spiel — und selber spielend, schauen wir uns immer zu.

17. Februar

Hans, geliebtestes Familienstück Du, mache einen Juchzer nach Lektüre dieser Karte. Nein, mach zehn Luftsprünge. Ich gastiere in Wien. Hurra. Hurra. Hurra! Nun kann ich mal loslegen. Brief folgt bei kühlerm Blute.

22. Februar

Ich bin noch immer ganz übergeschnappt. Ob es überhaupt zustande kommt? Du, ich freu mich ja tot! Aber das sag ich nur Dir! Im Theater tu ich sehr kühl. Das macht sich besser! Denn wenn ich durchsause, sind sie nachher doppelt schadenfroh!

Du, hundert Mark für jeden Abend. Da fahr ich, wenn hier Schluß ist, 'runter nach Florenz und bleib vier Wochen da. Ich Glückspilz!

Plötzlich seh ich Dein Gesicht und hör Dich sagen: „Keine ungelegten Eier ausbrüten!"

Ach, lieber Hannes, wenn nix draus wird, dann hab ich mich doch wenigstens vorher gefreut. Das ist denn doch eine Genugtuung! Aber ich muß Dir erzählen, wie alles kam!

Also vor ungefähr zehn Tagen stürzt Arx zu mir herein, ziemlich aufgeregt, mit einem Brief in der Hand. Es war eine Anfrage vom dortigen Oberregisseur, der mal mit Arx an irgend einem Theater zusammen war, was die J. H. für eine Schauspielerin sei, wie ihr Organ, ihr Aeußeres, ihr Wesen, welcher Art ihre Verhältnisse — versteht sich — die materiellen.

„Tun Sie mir die Liebe," sagte Arx, „setzen Sie mir die Antwort auf. Sie sind behender mit der Feder als ich. Sie wissen ja, wie ich über Sie denke."

Also setzte ich mich hin und verfaßte eine sorgfältige Abhandlung über das Wesen, Aeußere und das Talent besagter J. H.

Ich beschrieb ihr durchaus originelles Wesen, ihre bedeutende Bildung, ihr tiefes Glockenorgan und ihr phänomenales Gedächtnis. Ihre Gestalt nannte ich junonisch und ihr Gesicht, ohne gerade schön zu sein, doch äußerst fesselnd. Dann streute ich noch einige kleine Fehler hinzu; aber zum Schluß sprach ich davon, daß Fräulein J. sicherlich das Zeichen jener an der Stirn trüge, die nicht nur berufen, sondern auch auserwählt seien. Beliebt sei sie allerdings gar nicht, fügte ich hinzu, weil sie zu reserviert und eigentlich hochmütig sei. Das tat ich, damit es nicht etwa aussähe, als ob Arx mich besonders gerne möchte. Genau so schrieb Arx es ab und schickte es fort.

Am andern Tage kommt auf dieselbe Art der Kapellmeister und sagt mir unter dem Siegel der allertiefsten Verschwiegenheit, daß er auch so eine Anfrage erhalten habe, und was er denn eigentlich schreiben solle?

„Na," sag ich, „daß ich ein verkanntes Genie bin, das haben Sie doch neulich erst gesagt. Schreiben Sie es also nur. Ein ander Mal zeug ich für Sie."

Er tats, und so bekam ich schon ganz kurz darauf einen Vertrag. Was ich spielen soll, werden sie mir wohl nächster Tage mitteilen. Du erfährst es dann sofort. Schluß. Gruß. Kuß. Auch Deiner Frau.

(Fortsetzung folgt)

Erwachen / von Maximilian Brantl

Ein neuer Tag.
Der alte Weg.
Der alte Gang
vom Vaterhaus
zum Vaterhaus.

Wer ruft mich denn?
Ich gehe schon.
Ich komme schon.
Und weiß nicht wie.
Und weiß nicht wie.

Kasperletheater

Neueste Nachrichten

Die berliner Presse verbreitet folgende wahrhaft sensationelle Nachricht:

Siegfried Wagner weilt gegenwärtig in Hannover, wo er am 22. dieses Monats der Aufführung der ‚Meistersinger‘ im dortigen Königlichen Theater beiwohnen will.

Wir finden diese Art, Zeitungsspalten zu füllen, wahrhaft genial und haben uns sofort eine Anzahl gleichartiger Meldungen in unser Redaktionslokal drahten lassen.

Lübbenau: Egon Philippi, ein Großneffe unsers Großdramatikers Felix Philippi, ist auf einem Ausflug in den Spreewald soeben hier mit seinem Erzieher eingetroffen. Er wird einer Aufführung der dramatischen Großtat ‚Der Dornenweg‘ im hiesigen Kasinosaal-Theater beiwohnen.

Gelsenkirchen: Herr J. Barow ist soeben hier eingetroffen, um der morgigen Aufführung von ‚Maria Stuart‘, deren Kostüme 1898 bekanntlich im Atelier seines Herrn Schwiegervaters gefertigt worden sind, persönlich beizuwohnen.

Berlin: Herr Großdestillateur Müller aus Prenzlau ist in Berlin eingetroffen und hat bereits das Metropol- sowie das Apollo-Theater mit seinem Besuch beehrt. Derselbe gedenkt noch den Aufführungen mehrerer andrer hiesiger Kunstinstitute beizuwohnen.

Augsburg: Fräulein Johanna Mittelmaier, eine Verlobte unsers berühmten Heldentenors Schreinich, ist, aus Schwabing kommend, in hiesiger Stadt eingetroffen und im ‚Weißen Lamm‘ abgestiegen. Sie wird dem demnächstigen Auftreten des Künstlers als Don Juan beiwohnen.

Zur Entgegennahme weiterer Sensationsnachrichten ist gern bereit

Peterchen

Rundschau

Meyrink als Dramatiker

Ich sehe nicht ein, warum ich von Gustav Meyrinks Debut als Dramatiker nicht öffentlich und mit höchstem Lob sprechen soll, bloß weil dieses Debut im wiener Cabaret ‚Fledermaus‘ stattgefunden hat, dessen sogenannter ‚artistischer Leiter‘ ich bin. Denn ein ‚artistischer Leiter‘ hat in einem Cabaret ungefähr so viel zu reden, wie ein Dramaturg in einem Theater: nämlich garnichts, und daher habe ich mit diesem Stück so gut wie nichts zu tun gehabt, außer daß ich eine Rolle darin gespielt habe, die aber jeder andre ebensogut hätte spielen können. Zweitens aber, selbst wenn ich alle möglichen

Verdienste um diese Aufführung gehabt hätte, würde ich noch immer keinen Grund sehen, mich nicht auch in der Form öffentlicher Kritik damit zu beschäftigen. Die Frage sollte überhaupt einmal prinzipiell in Erörterung gezogen werden: Warum äußern sich fast niemals die Direktoren, Regisseure und andre spiritus rectores über die Dichtungen, die an ihren Bühnen aufgeführt wurden? Sie wären doch eigentlich die Berufensten dazu, denn sie müßten doch wohl am besten wissen, warum sie diese Stücke gespielt haben, und sicher besitzen sie, schon durch die wochenlange Arbeit, die sie der Sache gewidmet haben, ein intimeres Verhältnis zu dem Werk als irgendein Nachtreferent, der sich übelgelaunt im letzten Moment das Textbuch durchgesehen hat. Ein ‚Dramaturg' in der echten Bedeutung des Wortes wäre doch gerade ein Mensch, der unablässig bemüht wäre, dem Publikum, den Dichtern, seinem Unternehmen und sich selbst die Wege und Ziele des Theaters klarzumachen, im allgemeinen und im besondern. Für ihn müßte jede Neuaufführung, die seine Bühne bringt, direkt die Verpflichtung zu einer Art öffentlichen Rechenschaftsberichtes in sich schließen, und so hat es auch Lessing gewollt und erreicht, der aber vielleicht der erste und letzte Dramaturg des deutschen Theaters gewesen ist. (Deutsches Theater ohne Gänsefüßchen; denn Dramaturg des ‚Deutschen Theaters' ist nach den letzten statistischen Erhebungen jeder dritte bis vierte österreichische Staatsbürger.) Man wird einwenden, daß ein solcher Dramaturg dann notgedrungen pro domo sprechen müßte. Ja, aber: — welcher normale Mensch spricht denn nicht ‚pro domo?' Alles, was einer sagt oder nicht sagt, was er tut oder unterläßt, ist ja nichts andres als eine mehr oder minder eindrucksvolle oratio pro domo. Alles geschieht ‚pro domo', und je nachdrücklicher, je leidenschaftlicher und rechthaberischer es geschieht, desto mehr Wert hat es. Alles ist eine ‚persönliche Angelegenheit', mein Mittagessen so gut wie meine Weltanschauung, und die Genies unterscheiden sich vielleicht nur dadurch von den übrigen Menschen, daß sie es verstehen, die sogenannten ‚unpersönlichen' Probleme zu höchst persönlichen, privaten Angelegenheiten zu machen. Sie ergreifen Partei, immer und unbedingt. Goethe ‚ergreift Partei' in der Farbenlehre und wird gegen Newton geradezu beleidigend, weil dieser die andre Theorie hat. Und doch hat Newton Recht, und Goethe hat Unrecht. Schopenhauer ‚ergreift Partei' in Fragen der Kantischen Philosophie und verdächtigt Kant, der doch eigentlich darin kompetent sein sollte, niedriger Motive, blos weil Kant hier über sich selbst andrer Ansicht ist als Schopenhauer. Jesus ergreift in heftigster und fast jähzorniger Weise Partei gegen die Pharisäer, Nietzsche ist nicht weit davon entfernt, Wagner einen virtuosen Hochstapler zu nennen, und man lese nur einmal nach, mit welchen Ausdrücken er gegen den ehrwürdigen David Friedrich Strauß vorgeht. Also überall Ehrenbeleidigungen, Verdächtigungen, Ungezogenheiten ‚pro domo'. Nur mit dem kleinen Unterschied, daß es hier um Weltanschauungen geht, während bei den andern Menschen so heftige Angriffe gewöhnlich ihren Grund in ‚persönlich wichtigern' Dingen haben, wie, zum Beispiel, daß einer den andern ‚geschnitten' hat, oder daß er ihm ein Darlehen verweigert oder die Geliebte abspenstig gemacht hat.

Dies alles hat mit Meyrink aller-

dings nicht viel zu tun, aber vielleicht sollte diese prinzipielle Frage doch einmal von berufenerer Seite beantwortet werden.

Meyrinks erstes Drama heißt also ‚Der Albino, ein Nachtgesicht', und es scheint mir, daß dieser kleinen Dichtung eine ganz neue künstlerische Intention zugrunde liegt. Das Theater hat sich im Laufe der Kulturentwicklung immer mehr von der Kunst entfernt, und allmählich hat sich zwischen beiden ein direkter Dualismus herausgebildet. (Das Endresultat dieses Prozesses wird vielleicht die Verschmelzung von Variété und Theater zu einer ‚höhern Einheit' sein; denn beide nähern sich einander schon in sehr beachtenswertem Maße: Das Variété wird immer theatralischer, und das Theater immer variétémäßiger, wie der große Erfolg der Reinhardt-Polgar-Friedell-Bermann-Walden-Arnold-Biensfeldt- undsoweiter-schen Bearbeitung von Nestroys ‚Revolution in Krähwinkel' weuerdings wieder ziemlich schlagend bewiesen hat.) Einem Theaterfeind muß dieser Entwicklungsgang eigentlich sympathisch sein, denn je zirkusmäßiger das Theater wird, desto mehr wird die Kunst davon abgeschreckt werden, sich zum Theater zu degradieren.

Nun scheint aber Meyrink einen, vielleicht nur vorübergehenden, Verständigungsweg anzubahnen. Er sagt sich offenbar: das Theater ist in seinen Mitteln und Zwecken zu grobsinnlich, um irgend welchen wirklich dichterischen Absichten dienen zu können. Er hält sich daher an das Sinnliche in der Kunst, an das Bildhafte, und erreicht so eine letzte kleine Möglichkeit, Kunst und Theater zu versöhnen. Sein ‚Albino' ist eine rein pittoreske Schöpfung: ohne irgend welche psychologischen oder gar philosophischen Intentionen, wie sie den großen modernen Dramen zugrunde liegen, auch ohne sprachliche Tiefen, aber dafür von der äußersten Sorgfalt in der musikalischen Abwägung der Sprachelemente. Dies geht hinunter bis in die Wahl der einzelnen aufeinanderfolgenden Vokale. Also zwei rein sinnliche Künste auf die Bühne projiziert, und dazu eine mehr aufregende als sinnvolle Handlung, die aber auch mehr malerisch als dichterisch vor uns abgerollt wird, indem nur hie und da ein paar Flecken und Fetzen hingeworfen werden. Das Stimmungsmilieu des ganzen ist ähnlich dem der alten ‚Schicksalsdramen', nur ohne den kindischen Versuch, wirklich eine religiöse Weltanschauung damit ausdrücken zu wollen, und unter noch viel skrupelloserer Verwendung aller technischen Raffinements.

Es hätte keinen Sinn, die Handlung zu erzählen, denn sie ist, wie gesagt, mehr pointillistisch aus jenen aufreizenden und aparten Details zusammengetupft, die das Grundelement aller Meyrinkschen Novellen sind. (‚Der Albino' ist übrigens seinerzeit als Novelle im ‚Simplizissimus' erschienen und daher wohl ziemlich allgemein bekannt.) Das völlig Neuartige und Interessante an der Sache besteht eben darin, daß hier ein Versuch gemacht wird, sich zwischen drei Künsten zu einer neuen Bühnenkunstform zu bewegen. Anders als im Wagnerschen Gesamtkunstwerk, das einen großangelegten Kolossalbau, eine Art Pantheon auftürmt. Sondern mehr negativ, aus einem tiefen Nihilismus heraus, mit weisem Verzichten auf Absichten, denen nicht genügende Mittel zu Gebote stehen, als eine Art Annäherung an die Pantomime, die ja auch ihr Hauptelement in der Klang- und Gebärdensprache hat. (Aber nur als Annäherung, denn die Pantomime ist

doch eigentlich kein künstlerisches Genre oder, um es weniger schroff auszudrücken, sie ist eine bloße Spielerei, denn sie kann so gut wie gar nichts ausdrücken und stellt sich ja selbst ihr eigenes Armutszeugnis aus, indem sie dem Zuschauer einen gedruckten Leitfaden an die Hand gibt, ohne den er nicht das geringste von der Handlung verstehen würde.) Solche ‚Bilddramen', wie man sie vielleicht nennen könnte, sind eigentlich schon öfters versucht worden: man denke an ‚Ugolino' und an Maeterlinck und seinen Kreis, van Leberghe und an andre. Auch bei Maeterlinck geschieht so gut wie nichts, alles gruppiert sich um ein Bild, es sind gewissermaßen tableaux vivants mit unterlegtem Text, und sicherlich sind Maeterlincks kleine Dramen zunächst aus der dichterischen Vision eines bestimmten Bildes hervorgegangen. Aber Maeterlinck ist doch im Grunde immer der tiefe Psycholog und Philosoph, und Mystik und Impressionismus sind bei ihm mehr als Stimmungselemente. Eben dieses ‚Mehr' macht seine Dichtungen so undramatisch.

Es wäre schade, wenn der ‚Albino' auf den engen Rahmen der ‚Fledermaus' beschränkt bliebe, und dies ist auch der einzige Grund, warum ich hier ein paar Worte über diese kleine Dichtung gesagt habe. Sie erfordert allerdings einen eigenartigen, sehr intimen Bühnenraum, aber ein solcher läßt sich finden oder adaptieren. Und es wären jedenfalls mit solchen Versuchen tiefere und künstlerischere Wirkungen zu erzielen als mit den hysterisch-pathetischen Verskünsten unreifer Neuromantiker und den billigen Clownspäßen brutaler Possenkonfektionäre, wie Max Reinhardt, Alfred Polgar und

Egon Friedell

Vom Burgtheater

Die Tür ins Freie'. Man lachte über Herrn Thimigs joviale, steifbeinige Spaßhaftigkeit, man war erfreut über Herrn Römplers drastisch-karikierende, au fond so gutmütige Komik, über den herzig-pretiösen Plapperton des Fräuleins Kutschera, über Herrn Treßlers siegreiche Liebenswürdigkeit (mit Grübchen), über Frau Schmittleins herzhafte schwiegermütterliche Energie und nachherige Süßigkeit und über einige andere Nettigkeiten der Schauspieler. Die Veranlassung zu solcher Lust und Freude war traurig genug. Der alljährliche Blumenthal-Kadelburg. Das Burgtheater-Faschings-Unausweichliche. Die Widrigkeiten des Abends waren groß. Ein Regime spießbürgerlicher Scherz-Laune herrschte unerbittlich. Der Spott traf Ehemänner, die ihre alten Gattinnen los werden wollen; Ehemänner, die, nach Lastern lüstern, unter pfiffigen Vorwänden in die Hauptstadt fahren; Mütter, die ihre Töchter anbringen wollen; rotbärtige (von Herrn Gregoris Kratz-Stimme zu besonders widriger Rauheit aufgebürstete) Rektoren, die für Sittlichkeit eintreten, und ähnliche lustig-originelle Typen mehr. Die vielgerühmte ‚Technik' erwies sich als leerer Wahn. Die Lustspiel-Notwendigkeiten schoben die Menschen nach Bedarf auf die Szene und schwemmten sie wieder fort, wenn Platz gemacht werden mußte. „Haben Sie meine Frau nicht gesehen? Ah, da kommt sie gerade".— „Nun, dann räume ich Ihnen das Feld." Kürzer gehts nicht mehr. Ein vor Alter schon übelriechender Humor durchmuffelt die Vorgänge, und Weisheiten, deren sich die Gedankensplitter-Rubrik jeder illustrierten Familienzeitung als zu schändlich trivial schämen würde, streuen Esprit.

Lustspiel-Premiere unter Schlenther — ums kurz zu sagen.

Alfred Polgar

Volkstümler in Hamburg

Mit neuen Moden kommt die neue Zeit. Du aber setze dich nicht in andrer Leute Schlitten. Beuge dein Haupt, stolzer Sigamber: stets löscht zuguterletzt die Milch frommer Denkungsart die romantischen Sehnsüchte leichtfertiger Geschöpfe aus. Und Armut schändet nicht.

Das Jahr 1909 wurde auf der Stadttheaterbühne Altonas, und auf der deutschen Bühne überhaupt, mit einem Stück eingeleitet, dessen volkserzieherische Absichten durch obige Maximen und Reflexionen angedeutet sind. Frau Dora Duncker, die glückliche Erzeugerin, ruft als stillen Schutzgeist dieses Kunstgegenstandes Sardou an und begeht hiermit eine wenig gefühlvolle Bosheit. Die Aufführung haftete zäh am Ueberkommenen und verlief leidenschaftslos. Ida Bauer sehnte sich, genoß und bereute als kleinbürgerliche Prinzessin von dezenter Expansivität. Taeger quälte sich mit der Gestaltung eines selbstvergnügten Bonvivants ab. Wozu auch? Holz ist Holz, liebe Isis.

Nach Pseudo-Sardou ein falscher Molière (oder Gogolj). Thalia-Theater. Der bescheidene Otto Ernst nennt sein Halsgericht am Hurrapatriotismus einen satirischen Schwank. Man wäre versucht, das bestimmende Epitheton zu ändern: ein veralteter Schwank. Der Autor hat erkannt, daß es verwerflich ist, um Orden zu buhlen, daß Goethe Horatium in arte poetica und als Lebensspender übertrifft, daß Oberlehrer und Reserveoffiziere Oberlehrer und Reserveoffiziere sind. Er hat sich bis zu einer gewissen Unvoreingenommenheit gegenüber den Polen durchgerungen und (als waschecht moderner Dichter) Zeppelins Luftschiff in den Kreis seiner ungebrochenen schöpferischen Phantasie gezogen, hat (als deutscher Dichter) gegen Anglomanie protestiert und gegen die Autogrammomanie der Backfische. Den befreundeten Gustav Falke gegen Sully-Prudhomme ausgespielt. Ein demokratisch-republikanischer oder vielleicht doch konstitutionell-monarchistischer Mann. Den Philister behauptet er zu hassen. (Eine geradezu brentaneske Eigentümlichkeit). In technischen Nöten umwirbt er mit verlangenden Blicken Eugène Scribe und Roderich Benedix. Als Dichter ist er Dora Duncker mehr als ebenbürtig. Sein Humor ist der Humor des Konferenzzimmers und der löblichen deutschen Fidelitas. Mit der gesegneten Entwickelung seines Publikums hält dieser Autor Schritt; ja, es zittert eine Flamme ihm im Busen — zukunftsfroh und ahnungsvoll.

Franck war ein Tartüff, der alle Tragik abgelegt hat, ein behäbiger, aufgedonnerter, ausgesottener Tartüff. Bozenhard exzellierte in einer Maskenrolle. Doch ist sein taufrischer, junger Dichter samt dessen Verwandlungen in einen polnischen Makler, einen englischen Poeten und Bigamisten, schließlich in einen Majestätsbeleidiger-Journalisten nicht mehr als eine Sherlock-Holmesiade, eine altmoskowitische Clownleistung. Herr Roberts traf als Oberlehrer den Anschnauzeton, die korrekte, dumme Ueberlegenheit, die Jute-jebratene-Janz-Wurschtigkeit vorzüglich. Er hat eine bestechende Manier, stereotype Kopf- und Körperbewegungen putzigster Art. Acht Tage früher sah ich seinen Assessor Ströbel in Ludwig Thomas ‚Moral'. Eckig, verschmitzt-idiotisch, servil und zugeknöpft, voll Selbstzufriedenheit und Dämlichkeit. Giampietro? Vielleicht.

Mehr ‚amüsiert' habe ich mich angesichts der Tragödie ‚Bathseba' von Paul Albers im Volksschauspielhause. Ihr Verfasser ist von einer entwaffnenden Harmlosigkeit. Er hat einfach die Bibel ausgeschrieben, sich einen Haufen blühenden Materials zusammengesucht — aus dem zweiten Buche Samuelis, aus den Büchern der Könige, aus den Psalmen, dem Lied der Lieder und den Sprüchen. Und dann fünf, sechs mit eisgrauen, theatralischen Situationen garnierte Begebenheiten gezimmert. Was nicht biblisch ist, ist deprimierend abgeschmackt. Als einziger schöpferischer Einfall erweist sich ein phönizischer Handelsmann, der die hochherrschaftlichen Wohnungen der durchaus martialischen Kinder Israels besucht. Das Dreieck David-Bathseba-Uria vermöchte gewiß tragisch zu erglänzen, obwohl die Amphitryon-Tragikomödie von Kleist ihm recht viel schwerflüssige Substanz entzogen hat. Selten interessant in seiner stillen, fast mystischen Einfachheit ist der biblische Uria. „Wer kennt ihn nicht, der seines Weibes Liebe mit Zeus geteilt? Amphitryon von Argos?" David als Blutmensch und Sänger von harmonies religieuses, als Ekstatiker und Organisator, als Lebenskünstler; genug ist nicht genug ... Bathseba, eine Schwester der Klytemnästra, Phädra, Medea, Isolde. Heine hat sich für den wahren Wuchs dieser semitischen Atriden begeistert, seines Protégé Alfred Meißner Tragödie in Trivial-Stil-Jamben aber überschätzt. Der David des Herrn Albers schlottert als ein königlicher Trottel und Wicht ohne Lebenssaft daher, dem man weder den Faust noch den Don Juan zuzutrauen vermag. Bathseba erscheint zunächst, trotz Mandelaugen, blauschwarzem Haar und Brüsten wie zwei junge Tauben, die unter Rosen promenieren, nicht als eine saronische Blume im Treibhaus, sondern als eine ganz gewöhnliche, mit semmelblonder Leidenschaft für irgend einen jeune premier schwärmende Ziege. Ihre Metamorphose zum lechzenden Weibe, zur verzehrenden Furie, zur wonnetollen-Gottgestraften gibt sich brüchig, ungewollt plötzlich, jeden Augenblick abreißend, äußerlich, unglaubhaft. Herr Albers hat es fertig gebracht, dem zwanzigsten Jahrhundert ein hochnotpeinlich pathetisches Messespiel zu verehren, das im siebzehnten in partibus barbarorum vielleicht am Platze wäre.

Das Stadttheater wendet für Klassikeraufführungen nicht immer bessere Dekorationen auf. Auch die Spieler waren eifrig bei der Sache. Herr Direktor Bauer mimte einen flackernden, qualmenden David von voraussetzungsreicher Blasiertheit mit etwas viel Pose. Fräulein von Matuczkiewicz-Bathseba kämpft noch sehr mit dem slavischen Accent und mit der deutschen Grammatik, schnappt auch etwas oft mit der Stimme über, hat aber Schwung und schimmernde Rasse. Weniger slavisch klingt der Dialekt des Fräulein Rameau, die eine liebende, hassende Königskebse jerusalemitisch echt und temperamentvoll verkörperte, mehr eine Sulamith als eine Erniedrigte.

Man amüsiert sich.

Arthur Sakheim

Die fremde Frau

Alexandre Bisson, der Autor vieler Sexualpossen, hat jetzt ein ernstes Drama geschrieben: „La femme X ..." Diese Wendung bedeutet nicht viel; Bissons Stärke bleibt, auch in dieser bürgerlichen Sensationsgeschichte: die Technik, der Witz (das ist: das Aneinanderrücken entlegener Dinge; die Strategie, durch die abenteuerliche Zusammenstöße herbei-

geführt werden; das überlegene Experimentieren auf chemisch präpariertem Boden). Dieser Witz unterhält und erregt vermöge seiner Spannungen. Die Schauenden kommen nicht heraus aus dem Fieber: werden sie sich erkennen — durch die Verkleidung hindurch? Wie lange wird das Mißverständnis, die Ahnungslosigkeit dauern? Wann endlich wird der Magnesium-Blitz aufspringen? Und wie es beim frühern Bisson ulkige Kokotten gibt in der Robe ehrbarer Frauen; oder Gattinnen, als Buhlmädchen maskiert —: so kehrt hier eine Dame der französischen Gesellschaft nach zwanzigjähriger Verbannung aus Buenos Aires zurück, als Straßendirne, als Kumpanin von Verbrechern, als Kartenlegerin, als Morphinistin, als Absynthtrinkerin, als Opiumistin, als éthéromane, als Cigarettenraucherin, als Revolverheldin, die Haare kurz (weil sie an Typhus litt, haben die Südamerikaner ihr den Kopf rasiert), ganz ramponiert, deformiert, bald zärtlich, bald roh, bald schluchzend, bald frech — und doch, und doch: eine Mutter, die ihr verlassenes Kind liebt jusqu' à la folie! Diese Jacqueline war einst die Gattin eines Staatsanwalts. Ehebrecherin; vertrieben; „Laster"! Inzwischen ist ihr Gatte Gerichtspräsident, ihr Sohn Advokat geworden. Und jetzt erfolgen die Zusammenstöße der Entwurzelten (die schnell noch Mörderin wird, aus edlen Motiven) mit ihrer frühern, anständigen Welt. Mit ihrer Familie; mit der Justiz —: das ist identisch. Darin liegt der Truc der Arbeit. Es kommt zu dieser großen Gerichtsszene (die überall feiner bleibt, als der hyänenhafte Brieux sie je machen könnte): Monsieur Fleuriot, Vater, Gerichtspräsident, assistiert der Verhandlung des geheimnisvollen Falls, darin sein Sohn, der junge Advokat Fleuriot, die ersten Anwaltslorbeeren pflückt als Offizialverteidiger einer schweigenden, unbekannten Mörderin —: der Madame Fleuriot! Freisprechung. Man erkennt sich: „Mutter!" Die zerknautschte Juristenfamilie eint sich zum Gruppenbild. Madame stirbt am Herzkrampf ... Vorher haben wir eine Bande lieber Erpresser kennen gelernt. Da spielt in einem Winkelhotel zu Bordeaux eine famose Schurkenszene, ein Terzett von drei feierlichen Kanaillen, die das Augurenlächeln haben (wie Nietzsche ein solches Gaunertrio sah, zu Turin, in einer spanischen Operette) ... Ob das literarisch ist oder nicht, ist mir gleichgültig. Ich liebe diese bedrohenden und bedrohten Gegenden der ‚Feinde'; ich bin entzückt über Revolverschüsse auf der Bühne; ich falle in ein zeitloses Glück, wenn ein verdächtiger Kellner Absynth und Zigaretten bringt —; und ich bewundere ein bischen den kühlen Präzisionstechniker Bisson, der ein lukratives Werk konstruiert hat für das Tränen-Bedürfnis der Menge.

Das Drama, in Paris erfolgreich, wirkte im Neuen Theater mit der gelenkigen Wucht einer Dynamomaschine. Rosa Bertens machte die fremde Frau. Sie sah aus wie eine Radierung von Rops. Diese eindringlichste heutige Spielerin (die mit der härtesten Kehle, der spitzesten Zunge) steht dem Reiche Strindbergs sehr nahe. Man gebe ihr dessen gefährlichste Rollen.

Ferdinand Hardekopf



Aus der Praxis

Patentliste

339 962. Bühnenfassung mit direkter Befestigung am Reflektor aus Isoliermaterial für Bühnenreflektoren, gekennzeichnet dadurch, daß der für die Aufnahme der Glühlampe bestimmte Teil in der Befestigungsfläche der Fassung liegt und über sie hinausragt — zu dem Zweck, die Fassung unmittelbar an die Rückseite der Reflektorwand anheftbar zu machen und durch den vorstehenden Ansatz eine sichere Isolation der stromführenden Fassungsteile zu ermöglichen.

Elektrizitäts-Gesellschaft, Richter, Dr. Weil & Co., Frankfurt a. M.

1. 6. 08. E. 11197.

Juristischer Briefkasten

R. G. Wenn die Direktion Ihnen die Gage nicht zahlt, so müssen Sie sie zur Zahlung auffordern. Erhalten Sie dann innerhalb dreier Tage Ihre Gage nicht, so können Sie den Vertrag sofort lösen und ein andres Engagement annehmen. Die Direktion müssen Sie auf Zahlung verklagen. Nach drei Tagen, von der Aufforderung an gerechnet, brauchen Sie nicht mehr aufzutreten.

Annahmen

Forest und de Sorsse: Das tausendste Flagranti, Schwank. Wien, Lustspieltheater.

Emil Gött: Der Schwarzkünstler, Lustspiel. Berlin, Neue Freie Volksbühne.

Oscar Méténier: Der Ersatzmann, Lustspiel. Wien, Lustspieltheater.

Pierre Vonlaine: Balletmädel, Komödie. Wien, Lustspieltheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

10. 1. A. M. Willner: Der Pechvogel, Einaktiges Schauspiel. Wien, Matinee der Concordia.

16. 1. Hans Otto: Don Juans letztes Abenteuer, Drama. Stuttgart, Hoftheater.

Hans Hauptmann: Sein Patent, Schwank. Hannover, Deutsches Theater.

2. von übersetzten Dramen

Alexandre Bisson: Die fremde Frau, Schauspiel. Berlin, Neues Theater.

3. in fremden Sprachen

Hennequin und Veber Eine hochwichtige Angelegenheit, Schwank. Paris, Nouveautés.

Neue Bücher

Eduard Klampfl: Richard Wagners ‚Parsifal‘ und seine bayreuther Darsteller. Wien, Huber & Lahme. M. 2,—

Victor von Schubert-Soldern: Mademoiselle Clairon, Schauspielerin des Théâtre Francais. Roman nach ihren Memoiren. Dresden, E. Pierson.

Paul Stauber: Vom Kriegsschauplatz der wiener Hofoper. Das wahre Erbe Mahlers. Kleine Beiträge zur Geschichte der wiener Hofoper nebst einem Anhang: Dokumente zum Fall Hirschfeld. Wien, Huber & Lahme. 67 S. M. 1,—

Ernst Steiger: Urheberrecht und Nachdruck in Nordamerika. New York, E. Steiger & Co. 50 S.

Ferdinand von Strantz: Ernste und heitere Theatererzählungen. Berlin, Eli Spiro. 85 S. M. 1,50.

Dramen

Carl Albrecht Bernoulli: Ein Ritt nach Fehrbellin, Schauspiel. Jena, Eugen Diederich. M. 3,—.

Victor Eelm: Lebensfreude, Einaktiges Drama. Dresden, E. Pierson. 22 S.

Ernst Didring: Hohes Spiel, Drama. München. Georg Müller. 124 S.

Friedrich M. Gerharth Gerth: Lisa Laaß, Drama. Berlin, Curt Wigand. 29 S.

Franz Kern: Germanenglaube, Dramatisches Gedicht. Berlin, Curt Wigand. 67 S.

Philipp Langmann: Die Prinzessin von Trapezunt, Drama. München, Georg Müller. 152 S. M. 2.—.

Franz Graf Pocci: Puppenspiele, ausgewählt und eingeleitet von Karl Schloß. München, Georg Müller. 284 S. M. 2,50.

Johannes Schlaf: Meister Oelze, Drama. Zweite, umgearbeitete Auflage. 97 S. M. 2.—.

Levin Ludwig Schücking: Die vertauschten Schäfer. Ein Faschingsspiel. Heidelberg, Carl Winter. 62 S. M. 1,—.

Wilhelm Sorge: Der falsche Waldemar, Historisches Schauspiel. Berlin, Selbstverlag. 51 S.

Zeitschriftenschau

***: Ruth St. Denis. Rheinische Musik- und Theaterzeitung X 2.

Ernst Bachmeister: Die Tragödie im Lichte der Anthropogenie. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft IV, 1.

Alfred von Berger: Der Fall Treßler. Oesterreichische Rundschau XVIII, 2.

Willi Handl: Kainz. Neue Revue III, 3.

Siegfried Held: Die Flammenbogenlampen im Bühnenbetrieb. Deutsche Theaterzeitschrift 17 und folgende.

Erich Kloß: Das Tannhäuserbacchanal. Rheinische Musik- und Theaterzeitung X, 3.

Oscar Maurus-Fontana: Der Dramaturg. Masken IV, 21.

Karl Friedrich Nowak: Wildenbruch. Wage XII, 4.

Robert Petsch: Die Tragik des Fliegenden Holländers. Musik VIII, 8.

Erich Platen: Die Bildungsmittel des Schauspielers. Bühnengenossenschaft XXXVIII, 3.

E. Sch.: Die nächsten Aufgaben der Genossenschaft. Bühnengenossenschaft XXXVIII, 3.

Franz Wilhelm: Magister Shaw. Neue Revue III, 1.

Eugen Zabel: Die Entwicklung Berlins als Theaterstadt. Beilage der Vossischen Zeitung 4. 5.

Bilanzen

Der deutsche Bühnenspielplan für 1907/1908, der soeben im Verlag von Breitkopf und Härtel, Leipzig, erschienen ist, ermöglicht wieder eine statistische Uebersicht über die an den wesentlichen deutschen Bühnen erfolgten Aufführungen. Von unsern Klassikern steht, wie immer, Schiller an erster Stelle mit insgesamt 1441 Aufführungen, wovon allein 292 auf Wilhelm Tell entfallen. Goethe mit 705 Abenden (‚Faust‘ Erster Teil 213 Mal) folgt erst nach Shakespeare, dessen Werke 945 Aufführungen erlebten (davon der ‚Kaufmann von Venedig‘ 120). Lessing fand 376, Hebbel 409, Grillparzer 363, Molière 185 Aufführungen. Von modernen Autoren wurde Sudermann 1202 Mal aufgeführt, Ibsen 876, Hauptmann 476 Mal. Eine große Aufführungszahl ergeben die ständig wiederkehrenden Repertoirestücke. Als Zugstücke erwiesen sich der französische Schwank ‚Fräulein Josette — meine Frau‘ mit 812, Henry Bernsteins ‚Dieb‘ mit 510 Aufführungen. ‚Husarenfieber‘ brachte es noch auf 615, ‚Alt-Heidelberg‘ auf 477 Wiederholungen. Den größten Schauspielerfolg trug Wildenbruchs ‚Rabensteinerin‘ mit 938 Aufführungen davon. Und doch bedeuten diese Zahlen wenig gegen die Operette. Lehars ‚Lustige Witwe‘ erlebte 1778 Aufführungen, ‚Ein Walzertraum‘ von Oscar Straus 1741, von Leo Fall ‚Die Dollarprinzessin‘ 547, ‚Der fidele Bauer‘ 406 Aufführungen. Von den Opern erzielte die größte Aufführungszahl Bizets ‚Carmen‘ mit 479 Abenden. Nur die Neuheit ‚Tiefland‘ von Eugen d'Albert brachte annähernd so viel (463). Es folgt dann ‚Lohengrin‘ mit 395 Aufführungen, R. Wagner insgesamt mit 1936 Abenden, dem gegenüber Meyerbeer sich mit 152, Gounod mit 249 begnügen müssen. Verdi zählt 757, Mozart 471, Lortzing 654, Weber 325 Aufführungen, während Beethoven allein mit ‚Fidelio‘ 219 Mal und Straußens ‚Salome‘ 217 Mal aufgeführt wurden.

Zensur

Den Kammerspielen des Deutschen Theaters wurde die Aufführung des Schwankes ‚Der Hühnerhof‘ von Tristan Bernard verboten.

Otto Borngräbers erotisches Mysterium ‚Die ersten Menschen‘, das in Berlin aufgeführt und in München verboten wurde, ist jetzt auch dem stuttgarter Residenztheater verboten worden, weil an einigen Stellen brutale Sinnlichkeit zutage träte.

Engagements

Aachen (Stadttheater): Erich Bartels 1909/12.

Barmen (Stadttheater): Otto Klemm 1909/12.

Berlin (Kleines Theater): Max Grünberg 1909/14.

Bern (Stadttheater): Karl Theodor Wagner.

Bonn (Stadttheater): Marianne Mallowan.

Bromberg (Stadttheater): Ida Holms.

Chemnitz (Vereinigte Theater): Hans Zoder 1909/10.

Cöln (Schauspielhaus): Erwin Báron.

Danzig (Stadttheater): Else Strohm-Ambronn.

Darmstadt (Hoftheater): Paul Bohne 1909/12.

Dortmund (Stadttheater): Otto Fischer.

Dresden (Hoftheater): Hermine Körner.

(Residenztheater): Adolf Wagner.

Hamburg (Thaliatheater): Olga von Roedern 1909/11.

Hannover (Residenztheater): Arthur Menzel 1909/10.

Heidelberg (Stadttheater): Ferdinand Christophori 1909/10.

Leipzig (Vereinigte Stadttheater): Herma Tolly 1909/12.

Liegnitz (Stadttheater): Selma Woisch 1909/10.

Magdeburg (Stadttheater): Kurt Schade.

Mülhausen (Stadttheater): Emo Arndt 1909/10.

Erich Schönfelder 1909/11.

Neustrelitz (Hoftheater): Hans Liebes 1909/10.

Nürnberg (Intimes Theater): Karl Morvilius 1909/10.

Prag (Landestheater): Ada Glasel 1909/12.

Stralsund (Stadttheater): Walter Jensen 1909/10.

Personalia

Karl Scheidemantel von der dresdner Hofoper ist fünfzig Jahre alt geworden.

Dr. Karl Thumser vom berliner Kleinen Theater hat sich mit Maria Einödshofer vom Hebbel-Theater verlobt.

Todesfälle

15. 1. Ernest Reyer in Toulon. Geboren am 1. Dezember 1823 in Marseille. Komponist der Opern ‚Sigurd‘ und ‚Salammbô‘.

Ernst von Wildenbruch in Berlin. Geboren am 4. Februar 1845 zu Beiruth in Syrien.

Nachrichten

Deutschland

Die Mitglieder des Stadttheaters in Iserlohn bringen der Oeffentlichkeit zur Kenntnis, daß der Direktor H. Egbert-Emler die Stadt heimlich verlassen habe und nachträglich mitteile, daß er die Direktion niederlegen müsse. Da für keinerlei Deckung fälliger Gagen gesorgt ist, haben die Schauspieler sich entschlossen, die Saison, wenn irgend möglich, weiterzuführen und zu diesem Zweck untereinander eine Verwaltung gewählt, welche die geschäftliche und künstlerische Leitung des Ensembles übernimmt.

Der Bürgerausschuß von Mannheim ermächtigte den Stadtrat, mit dem Intendanten Carl Hagemann vom ersten September 1909 ab einen neuen dreijährigen Vertrag unter wesentlich günstigern Bedingungen abzuschließen.

Zwischen der Generalintendanz des Hoftheaters in Weimar und dem Deutschen Schillerbund ist ein Abkommen getroffen worden, wonach das Hoftheater in den großen Sommerferien dieses Jahres, wahrscheinlich vom 6. bis 24. Juli, ‚Minna von Barnhelm‘, ‚Götz

von Berlichingen', 'Wilhelm Tell' und den 'Prinzen von Homburg' in drei Wochenzyklen je dreimal aufführt. Die Einladungen an die höhern Schulen und Seminare Deutschlands ergehen in allernächster Zeit. Ein Teil der Plätze bleibt dem großen Publikum, vor allem den Eltern der Schüler und den Lehrern, zu außergewöhnlich billigen Preisen vorbehalten. Bestellungen können schon jetzt bei der Geschäftsstelle des Deutschen Schillerbundes in Weimar gemacht werden.

Oesterreich

Der vor kurzem in Wien gegründete Verein 'Jüdische Bühne' wird von Januar bis März mit dem Ensemble des Herrn Egon Brecher im Intimen Theater folgende Dramen zur Aufführung bringen: 'Mit dem Strom' von Schalom Asch; 'Roter Schnee' von R. Coralnik; 'Sünde' von P. Hirschbein; 'Die Versprengten' von Scholem Aleichem; 'Eisik Scheftel' und 'Vom Glück vergessen' von David Pinski; 'Schwestern' von J. L. Perez.

Ausland

In Paris gilt der Rücktritt der Herren Messager und Broussan von der Direktion der Oper für unausbleiblich. Zu ihrem Nachfolger ist der Direktor der Komischen Oper, Albert Carré, ausersehen.

Das russische Hoftheaterballet soll demnächst aufgelöst werden. Es besteht aus etwa dreihundert Mitgliedern und verschlingt jährlich Millionen Rubel, weil die Mitglieder mit siebenunddreißig Jahren pensioniert werden müssen. In der Duma soll der Antrag gestellt werden, die durch die Auflösung freiwerdende Summe für Marinebauten zu verwenden.

Die Presse

1. Michaëlis. 2. Bisson.

Berliner Tageblatt

1. Der junge Dichter hat als Dramatiker eine Kraft, an der Wildenbruch seine Freude gehabt hätte, und als dichterischer Gestalter feiner Seelenzüge hat er zugleich den Zartsinn eines Maeterlinck.

2. Es kommt wirklich nicht darauf an, was alle diese Menschen reden, und noch weniger interessiert es, was sie etwa denken oder gar fühlen mögen.

Börsencourier

1. Das Stück taumelt zwischen gegensätzlichen Unmöglichkeiten und versöhnt nur hier und da durch eine spannungsvoll wirksame Szene.

2. Das Stück hat die Note: Ambigu-Theater. Aber es ist doch ein höherer Grad, und man bemerkt immer den wenn auch berechnenden, so doch geschmackvollen Schriftsteller.

Morgenpost

1. Michaëlis bezeugt in seinem straffen, nur im letzten Akt zu grell geschminkten Stück rechtes Theaterblut; er faßt ein wirksames Thema mit fester Hand an.

2. Bissons 'erstes Schauspiel' ist, bei Licht besehen, nichts andres als ein gar rührsames Melodram, das seine Erschütterungen nicht aus dem menschlichen Leben nahm, sondern aus der Rüstkammer der Rampenwirkung.

Lokalanzeiger

1. Die Geschichte hätte sehr ernsthaft, vielleicht gar ergreifend werden können, wenn es dem Autor geglückt wäre, sie mit Leben und Kraft zu erfüllen.

2. Ein echtes Rührstück, behaftet mit allen Schwächen und allen 'Vorzügen' dieses Genres, mit der romanhaften Handlung, mit den Verlegenheits-Einschiebseln und den humoristischen Lichtern.

Vossische Zeitung

1. Ich lehne dieses Stück ab, ich exekutiere es ohne weiteres Gericht.

2. Ein rohgezimmertes Boulevardstück, in dem Bisson die alten Kniffe der Bum-Bum-Komödie nicht gerade mit besonderer Sorgfalt auf das alte Thema vom gefallenen Weibe anwendet.

Der Schluß von Babs 'Wegen zum Drama' erscheint in Nummer 6.

Dieser Nummer liegt für die Abonnenten das Register des zweiten Halbjahrsbandes 1908 bei. Andre Leser erhalten es auf Wunsch gratis durch den Verlag.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 5
4. Februar 1909

Elektra / von Sperando

Nichts ist verlockender für den Kritiker, als sich nach der dresdner Premiere der ‚Elektra' mit einer Impression zu begnügen. Er hat die berliner Aufführung vor sich; nach dieser wird er sich endgültig für oder wider den neuesten Richard Strauß entscheiden. Ich verzichte auf die Impression und bin so kühn zu urteilen, und zwar aus folgendem Grunde. Ich weiß ganz genau, wie oft Kritiker sich getäuscht haben. Der Fall Wagner wird ihnen häufig genug vorgehalten. Mit diesem Fall Wagner werden die Genies in unsrer Zeit künstlich gezüchtet. Es ist aber ganz klar, daß nur in einem unter tausend Fällen die Furcht eines urteilsfähigen Menschen, sich lächerlich zu machen, begründet ist. Der eine Fall ist der: man hat das Gefühl, sich etwas Artverschiedenem, Unerhörtem gegenüber zu sehen; dann gibt man Impressionen anstatt des Urteils.

Der Fall Strauß gehört nicht hierher. Ein Mißverständnis ist auch beim ersten Anhören seiner Werke ausgeschlossen. Etwas Artverschiedenes liegt nicht vor. Strauß wendet sich nicht an eine geistige Elite von Kunstgenossen, er wendet sich an die breite Masse. Kurz: er ist nicht mißverständlich; im Gegenteil: er ist allzuverständlich. Natürlich wird eine solche Behauptung auf Widerspruch stoßen. Denn, sagt man, schon das Rein-Artistische in Strauß spricht zu einer geistigen Elite; es kann von der breiten Masse nicht gewürdigt werden. Wie aber, wenn nachgewiesen wird, daß auch das Rein-Artistische in Strauß mit sicherm Instinkt für die Masse arbeitet?

Hierzu kommt das Schicksal seiner Werke. Es geht ihnen umgekehrt wie den genialen, sagen wir, zum Beispiel, den Wagnerschen. Mit Unterstützung einer Clique werden sie emporgehoben; gefeiert. Bald aber zeigt sich, daß die Begeisterung ein Strohfeuer war. Dies gilt von den symphonischen Dichtungen, von denen nur zwei bis drei sich dauernd halten; dies gilt in erhöhtem Maße von der ‚Salome', die, königlich empfangen und bezahlt, heute schon deutliche Spuren der Altersschwäche zeigt. Dabei konnte man

hier etwas Neues bewundern: die Arbeitsmethode der symphonischen Dichtung war auf die ‚Salome' übertragen. Und doch wird sie bald der Vergangenheit gehören. Braucht man demgegenüber darauf hinzuweisen, wie schwer sich Wagner durchgesetzt hat? Wagner, der mehr, als man glaubt, in seiner Zeit wurzelte, den Nerven seiner Zeit entgegenkam und darum gerade bei den gebildeten Laien, bei den ästhetischen Dilettanten Anerkennung und Liebe fand! Was in Wagner über die Zeit hinausschritt, war nicht der Leitmotivapparat, der in einen Mechanismus auszuarten drohte; nein, es war eben das undefinierbare Etwas, das im Innersten, im Herzen des Genius lebt, die Größe, die all das kleinliche Detail zu einem Ganzen, zum Gesamtkunstwerk zusammenfaßte.

Die Parallele zwischen Strauß und Wagner ist grausam, aber nötig. Denn es hieß und heißt ja, daß Wagner von Strauß überwunden ward. Eine solche Absurdität kann nicht heftig genug bekämpft werden. Freilich könnte man sagen: die Zeit, die alles ausgleicht, wird die schärfste Kritik üben. Aber helfen wir der Zeit, soweit es in unsrer Hand liegt. Unwiderleglich wahr ist nur, daß Richard Strauß in Richard Wagner wurzelt, daß er ihn als der begabteste Vielkönner unsrer Epoche einseitig weiterentwickelt, daß er als frappantestes Beispiel die Unmöglichkeit gezeigt hat, auf diesem Wege ein geniales Gesamtkunstwerk zu schaffen.

Zunächst: Richard Strauß schreibt seine Texte nicht selbst. Ob er poetisches Empfinden besitzt, soll noch untersucht werden; poetische Schöpferkraft besitzt er nicht. Er befindet sich Wagner gegenüber in einer peinlichen Lage. Wagners Texte sehnten sich nach Musik, weil ein Dichtermusiker sie schuf. Strauß läßt sich keine Texte schreiben, sondern übernimmt sie fast ohne Aenderungen. Dies könnte als eine Tat höchsten literarischen Anstands, als Beweis der Hochachtung des Musikers vor dem Dichter gelten. Wie früher Max Dreyer in der ‚Zukunft', so verwahrt sich in der letzten Nummer der ‚Schaubühne' Herbert Ihering sehr entschieden gegen diese Vergewaltigung der Literatur. Also: die Literaten selbst machen Front gegen Richard Strauß. Genau so wie die Musiker sich sehr entschieden gegen diese Vergewaltigung der Musik verwahren müssen. Da Strauß sich seine Texte nicht selbst schreiben, da er sie sich aber auch (aus literarischen Gründen) nicht nach altem Opernmuster schreiben lassen kann, so wählt er von Bühnenstoffen das, was ‚ihm liegt'. Er will nicht gegen den literarischen Anstand verstoßen, aber er möchte auch um jeden Preis als Musiker selbstherrlich bleiben, er will Diener und Herrscher in einer Person sein. Aber er ist abhängig von seinem Können und von seiner Erfindung. Nur dasjenige Bühnenwerk kann ‚ihm liegen', für das er bereits als Programmusiker neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden hat. Und da sehen wir plötzlich, daß seine Erfindung nur Folge kühnsten Könnens ist. Sein Können ist ins Uebermaß gesteigert, es ergeben sich ihm immer neue Klangmöglichkeiten, er schreckt vor keiner harmonischen Härte, vor keiner Häßlichkeit zurück. Und aus dem geistreichen Können erwächst ihm der Witz als ureigenste persön-

liche Note. Hier hat er eine Bereicherung des Ausdrucks gefunden. Daneben lebt ein Hang zur Erotik. Aber bei ihm strömen Innerlichkeit und Erotik nicht zusammen wie bei Wagner, der so seine geheimnisvolle Wirkung übt. Darum ist auch der Ausdruck des Erotischen bei Strauß nur Richard Wagner nachempfunden. Die herzlose Erotik eines Strauß entbehrt nicht der Verve oder des Schwunges, aber sie kann nur erweitern, nicht schaffen. Entweder geht sie den Tristanweg, den wir hier bereits als gewöhnlich empfinden, oder sie irrt, wenn sie in die Hände des geistreichen, unbedenklichen, kühnen Artisten gerät, vom Wege ab, und wirkt nur als antimusikalische, negative, mit komplizierten Mitteln erreichte Scheußlichkeit. Daß der Artist den gefährlichen Sprechgesang, der schon im Wagnerschen Kunstwerk gelegentlich einmal trockene Stellen hervorruft, bis zur Negation jedes Gesangstones erweitert, ist nur zu natürlich. Von hier bis zum Kultus des Häßlichen und Grausigen ist nur ein Schritt.

Ich habe zu zeigen versucht, daß Richard Strauß, der ja über eine Fülle von Ausdrucksnuancen verfügt, wo es sich um Aeußerlichkeiten handelt, völlig versagt, sowie der Anspruch der Innerlichkeit erhoben wird. Man wende mir nicht ein, daß er ja schöne Lieder geschaffen habe, und daß das Lied Ausdruck höchster Innerlichkeit sei. Nein, gerade das Straußsche Lied zeugt wider ihn. Hier, wo er sich melodisch und erotisch ausgeben will, wirkt er unpersönlich, wirkt er nur durch Schwung und Klang.

Alles das mußte ich sagen, um zu beweisen: daß Strauß sich immer in einem kleinen Kreise bewegen wird, weil er nur wählen kann, was ‚ihm liegt‘, das heißt: wofür er neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden zu haben glaubt. Ferner, daß er einer großen Bühnendichtung, die uns im Innersten rührt, gerade das Innerste schuldig bleiben, sie in ihrem Grundcharakter antasten, ja zerstören wird. Nun ist freilich nicht in Abrede zu stellen, daß die Bühnenwerke, die er zur ‚Vertonung‘ wählt, ihm auch darum am besten liegen, weil sie dem Wesen seiner Kunst verwandt sind, weil auch sie gerade mehr Geist als Herz, mehr Raffinement als Größe atmen.

Ob wir die Hofmannsthalsche Umdichtung der ‚Elektra‘ als innerliches Kunstwerk empfinden können, ist eine Frage, die sich aufwerfen läßt. Daß sie ein Kunstwerk ist, steht außer Zweifel. Solche Verse wird trotz aller Kraßheiten nur ein echter Dichter schaffen. Wie aber ein echter Dichter dem Musiker Strauß die Hand dazu bieten kann, sein Kunstwerk durch die Vertonung in seinem Grundcharakter zerstören zu lassen, ist mir unbegreiflich. Man sollte doch annehmen, daß der Dichter, der sich dem Musiker zur Verfügung stellt, auch musikalischen Wirkungen zugänglich, sich also wohl über die Größe des Opfers im Klaren ist, das er bringt. Und hier sehen wir ein doppeltes Opfer bringen: erstens muß die Poesie, das Bildhafte der Sprache bluten, der Sprache, die den Hauptwert dieses Bühnenwerks bedeutet. Der Artist glaubt ihr die größte Hochachtung zu bezeigen, indem er sie mit allen Errungenschaften seiner Technik im harmonischen und in=

strumentalen Sinne ausstattet: er analysiert sie eifrigst, er jagt ihr nach, er hetzt sie zu Tode. Man weiß, was singende Schauspieler aus ihr machen. Sprächen sie, so würde schon das Orchester in seiner Selbstherrlichkeit das Zerstörungswerk verüben. Doch dieser angebliche Gesang, der auch den letzten Rest von Verständlichkeit verschlingt, vollendet es. Hier fordert der Sprechgesang, dem nichts Menschliches fremd ist, sein höchstes Opfer. Aber das ist nicht alles. Auch der Charakter der Elektra muß vereinfacht werden, um für die musikalische Wirkung brauchbar zu sein. Aus der hysterischen, nervösen, wandlungsfähigen Elektra wird die Furie, die nur von dem Gedanken an Rache beseelt ist.

Die Technik, die diesen Aufgaben nachgeht, ist auf das Aeußerste zugespitzt. Der ganze komplizierte Apparat des Orchesters mit seinen vielfachen, neuen Teilungen ist auf die einfachste Formel gebracht. Das Raffinierteste ist übersichtlich. Darum hatte ich recht, als ich sagte: auch das rein Artistische in Strauß wendet sich an die Masse. Details gibt es darin, die das Staunen des Fachmusikers erregen. Aber darauf kommt es Strauß nicht an: alles ist konzentrierter gearbeitet als in der ‚Salome', um eindringlicher, verblüffender zu wirken. Wie es die Aufgabe fordert, die er sich stellt, feiert die Brutalität Orgien. Wirkungslos aber und, obwohl mit Raffinement überladen, ermüdend bleibt die Zwiesprache der Klytemnästra und der Elektra, der im Schauspiel eine tiefgehende Wirkung nicht versagt ist. Daneben steht der Klangzauber. Er steht und fällt, alles in allem, mit der Person der Chrysothemis, dem Normalweib. Aber man muß es leider sagen — der Klangzauber ist fast so aufdringlich wie die Brutalität. Wie sollte es auch anders sein? Alles ist auf die einfachste Formel gebracht, auf jene Formel, die die unmittelbare, materielle Wirkung garantiert. Auf den ersten Blick scheint es, als habe Strauß einen Schritt zur Melodie im alten Sinne, zur Reaktion tun wollen. Diese wie selten gehäuften Banalitäten, diese Walzerrhythmen entspringen in der Tat dem Bedürfnis nach ‚Melodie'. Aber das Bedürfnis nach ‚Melodie' entspringt nur dem Verlangen nach der einfachsten Formel. Und es ist nur recht, daß von der Erkennung des Orest, die ein artistisches Meisterstück ist, der sichere Instinkt Strauß die einfachste Formel bis zum Schluß finden läßt, bis zu diesem Tanz, dem eine äußerliche Wirkung nicht abzusprechen ist. Alles das ist ehrlich gemeint und empfunden. Man hat keinen Grund, es anzuzweifeln, da auch Strauß nicht über seinen Schatten springen kann. So ehrlich empfunden, daß schließlich nicht einmal der praktische Theaterdirektor auf seine Rechnung kommen wird. Denn ist diese Musik mit vollendeter technischer Meisterschaft in den Dienst der Wirkung gestellt, bedeutet sie einen gesättigten Materialismus, so wird doch die Handlung, auf die Opernformel gebracht und der Schönheit, der Feinheit, der Nuancen der Sprache entkleidet, die Wirkung nicht üben, die von der Handlung der ‚Salome' ausging. Es fehlt die Sensation, es fehlt der Fluß. So rächt sich das Werk des Dichters für das Raffinement

des Musikers. Vielleicht ist es unvorsichtig, in dem Augenblick zu prophezeien, wo man von einem durchschlagenden Erfolge spricht. Aber auch diese Unvorsichtigkeit will ich nicht scheuen.

Der Leser wird begreifen, daß die Aufführung, die, von Ernst von Schuch mit souveräner Selbstverständlichkeit und Hingabe geleitet, in musikalischer Beziehung Bewunderung herausforderte, vom schauspielerischen Standpunkt aus wenig Anregung bot. Eine Sängerin, die von der Bühne nicht weicht, ist technisch-musikalisch im Grunde ein Unding. Frau Annie Krull brachte diese Leistung fertig, und man wird es ihr nicht nachtragen, daß auch sie alles auf die Opernformel brachte, ohne nervös zu differenzieren. Frau Schumann-Heink hat stimmlich jetzt nur wenig einzusetzen. Aber auch vom Standpunkt der Opern-Konvention aus störte sie die Illusion empfindlich. Fräulein Siems als Chrysothemis vertrat den frisch quellenden Normalton. Perron als Orest entsprach den Ansprüchen des Komponisten, ebenso wie Sembach als Aegisth.

Ich habe mich festgelegt, habe ein Urteil, keine Impression gegeben. Nach der berliner Aufführung noch ein Wort.

Ein Puppenheim

Oder ‚Nora', wie wir, gegen Ibsen, immer gesagt haben. Das Lessingtheater hat den ursprünglichen Titel wenn auch nicht auf dem Zettel, so doch in seiner Aufführung wiederhergestellt. Es ist der dritte Abend des Ibsenzyklus, den der dreißigjährige Brahm der deutschen Bühne gewünscht hat, und den der Fünfzigjährige ihr gibt. Er wird bis zu Ibsens Ende aufsteigen, und er verspricht sogar, später einmal zu seinem Anfang zurückzugehen, der freilich ein Aufstieg zu ganz andern Höhen wäre, als etwa ‚Ein Puppenheim', als selbst ‚Klein Eyolf' sie bezeichnet. Wir können es abwarten, wie weit Brahm Wort halten, und wie weit seine Regie- und Schauspielkunst, die eben erst an ‚Baumeister Solneß' gescheitert ist, ‚Brand' und ‚Peer Gynt' und ‚Kaiser und Galiläer' gewachsen sein wird. Heute ist heut, und die Genüsse dieser Gegenwart sind groß. Wem schien ‚Nora' nicht längst von der Auszehrung befallen? Die Künstlichkeit der Fabel, die Antiquiertheit einer Komm-und-Geh-Technik, die Programmatik des Schlußaktes: das alles fraß um sich und fand an dem dichterischen Rückgrat des Stückes nicht genügend Widerstand. Was blieb? Eine Rolle, die durch alle Lande getragen wurde, und um derentwillen sich auch der Titel schnell veränderte. Man war sehr bescheiden: denn selbst von dieser Rolle blieb die Hälfte unerfüllt. Entweder wurde aus dem echten Singvögelchen eine unechte Emanzipierte, oder die echte Emanzipierte war zuvor ein

unechtes Singvögelchen gewesen. Erst die reife Sorma heilte den Norabruch. Eine Sehenswürdigkeit. Sie tändelt und tiriliert noch in alter, ewig junger Berückungskraft. Dann aber ist sie in dem Rausch der Glückserwartung so erhöht und vervielfältigt, daß er sie förmlich produktiv macht, daß er ihre latente Genialität entbindet und sie selbst als Frau, eben durch die Steigerung aller Gemütszustände, befähigt, die Gedanken zu fassen und zu formulieren, aus denen wir bis dahin immer nur Ibsen gehört hatten. Es ist gar nicht ungeheuerlich, daß diese Nora ihre Kinder verläßt. Sie ist zu beseligt über die errungene neue Moral, um weichen Regungen zugänglich zu sein. Die Sorma wird unheimlich ehern, ohne einen Augenblick in abstraktes Frauenrechtlertum zu verfallen, und erlangt für sich die Fiktion einer Einheit, neben der das verwesende Stück mitsamt seinem dürftigen Ensemble gleichgültig wird.

Im Lessingtheater unterstehen starke schauspielerische Persönlichkeiten einer Leitung, deren Sinn auf die möglichst sachgetreue Ausprägung dramatischer Dichtungen durch ein möglichst selbstvergessenes Ensemble gerichtet ist. Das Ideal wird erreicht, wenn die Zahl der Persönlichkeiten zulangt und wenn sie alle auf den richtigen Platz gekommen sind. Oder besser: auf den richtigsten Platz. Bassermann, zum Beispiel, hat früher auch den Rank und den Günther vollendet gespielt und würde heute diesen Rollen ebensowenig schuldig bleiben. Eine Eingebung war es, ihm den Helmer zuzuweisen. Damit ist schon vor Jahren der Schwerpunkt der Vorstellung verschoben, zurechtgeschoben worden. Jetzt haben ihr ein paar Neubesetzungen obendrein das wundervollste Gleichmaß gegeben. Man vermißt höchstens, wo doch einmal aufgefrischt wurde, für Christine Linden die Lehmann. Aber vielleicht hätte sie der subalternen Figur unwillkürlich zuviel Glanz mitgeteilt. Fräulein Sussin lenkt nicht ab. Sie ist angenehm einfach, von allen guten Traditionen dieses Hauses gegängelt, und da ihr Günther jetzt bei Reicher ist, so hat das Stück im Stück eine Fülle, die Leben vortäuscht, wo es von den übelsten Resten der larmoyanten Komödie muffelt. Reicher ist in solchen Fällen wirklich unschätzbar. Er bringt durch ein vergrämtes Gesicht, durch einen klagend-anklagenden Ton, ja, durch Aeußerlichkeiten wie das Futter eines Mantels eine tendenziöse Realität herbei, die nahe daran ist, Selbstzweck zu werden, aber stets durch seinen Takt oder die Aufmerksamkeit der Regie oder auch durch die teils ebenbürtige, teils überlegene Kraft der Mitspieler davor bewahrt wird. Doktor Rank etwa ist Sauer. Nun, das bedeutet: eine unmaterielle, schwerlose, entkörperte, transparente, immer wieder nur mit demselben Wort und doch mit keinem Wort zu beschreibende Gestaltung, die umso tiefer bezwingt, je visionärer sie entgleitet. Die unendliche Milde dieser nach innen gekehrten Augen und

dieser entfernten Stimme ist wie leise Sphärenmusik. Gibt es jemand, dem sie eintönig werden könnte? Sauer scheint es zu fürchten und belebt darum den dritten Akt durch ein Kunststück, das ich noch von keinem Rank gesehen habe, obwohl es im Buche steht, und das freilich bei ihm viel mehr als ein Kunststück wird. Er deutet den Rausch an, den Nora an ihm bemerkt, und schafft sich damit, auf die behutsamste, die bewunderswerteste Art, eine Entrücktheit, die bald Ranks dauernder Zustand sein wird. Nur ein verzweifeltes, fast irres Lachen erinnert daran, daß er vorläufig noch den wolkigen Hintergrund für das sonnenhelle Glück des Puppenheims abgibt.

Darin ist Nora die Puppe und Helmer der Herr. Bassermann reißt das Stück wie mit einer weit ausholenden und unfehlbar packenden Pranke an sich. Es ist ein beängstigend verwegener, aber ein köstlicher Anblick. In einem andern Hause würde mit solcher Eigenmächtigkeit ein Virtuosentum stabiliert werden, das für Drama und Ensemble gleich gefährlich wäre. Hier wird Bassermanns sicherlich selbständige Auffassung in eine Form gebracht, die niemals die Grenze überschreitet. Die Regie hat aber auch darum keinen Grund, sich aufzulehnen, weil für diese Nora kein besserer Partner gedacht werden kann. Bei einem andern Helmer wäre die Triesch in den ersten Akten oder doch im ersten eine Peinlichkeit. Eine Krähe, keine Lerche. Hier achtet man anfangs zu wenig auf sie, um Poesie und Wärme sonderlich zu entbehren. Nicht die Frau interessiert, sondern die Manier, auf die ihr Mann mit ihr umgeht. Wenn er nicht so preußisch aussähe und aus allen Poren Korrektheit sprühte, müßte man ihn für einen orientalischen Despoten halten. Er pfeift der Mutter seiner Kinder wie einem Hunde und findet gar nichts dabei. Sie aber auch nicht. Sein blühender Egoismus hat dieses Verhältnis zu ihrer kindlichen Hilflosigkeit geschaffen und beide plätschern mit geschlossenen Augen drin herum, bis es auf einmal gräßlich tagt. Das Erwachen ist eine schauspielerische Herrlichkeit. Hier kommt der Triesch alles zugute: ihre artistische Intelligenz, ihre nervöse Energie, ihr dunkler Schrei, vor dem das Puppenheim in Trümmer fällt, nicht um sie, sondern um Helmer zu begraben. Zuvor enthüllt er, in der schwersten, in der ersten schweren Stunde seines Lebens, sein ganzes Herz, und die Schamlosigkeit, mit der Bassermann das tut, ist, wie die Voraussetzung aller großen Kunst, so die Erklärung seiner außerordentlichen Wirkung. Man sieht einen Menschen, aller Hüllen, Masken, Schminken entblößt, splitterfasernackt. Er winselt und schlottert und bricht zusammen, und so gleichgültig oder verächtlich er einem bis dahin gewesen ist: hier faßt einen doch, ob man will oder nicht, der Jammer jeder Kreatur mit tragischer Furcht und tragischem Mitleid.

Der Bogen des Philoktet / von Willi Handl

Sehnsucht nach allerlei schönen Dingen des Heidentums hat dieses Stück von Karl von Levetzow erzeugt. Es ist eine herzhafte Freude an blauer, stark durchsonnter Luft darin, an weithin tragenden Wellen, an Stein und Gewächs unter blankem Himmel; eine Lust am köstlich beglückten Atemholen, an der Freiheit körperlicher Bewegung und ein mannhafter Stolz auf Mannesgedanken. Ein Drama, so maskulin und sehnig, wie irgend eines von heute. Und von heutigen Gefühlen voll, von einem Haß, einem Zorn, einer Liebe, einem Freundesmut, die aus der Seele unsrer Tage blank und frei hervorgesprungen sind. Was ehedem der große Sophokles aus diesem Mythos gemacht hat, das geht uns hier nichts an; darüber sind wir uns doch wohl einig? In diesen Tagen ist der alte Stoff zu einem neuen Drama geworden; es sei mit den Augen dieser Tage angesehen.

Wie nur der Dichter seinen Schauplatz im Geiste betritt, hat er, anders als der Alte in Athen, gleich eine Welt von Bedeutung und Besonderheit um sich. Einsamkeit, Felsenhöhe, Insel, weites Meer: das sind Worte von stärkerm Echo für die Seele der Zeit, in der wir leben. In ihrem höher gewerteten Klang verlauten schon die ersten Töne zur dramatischen Vielstimmigkeit. Dem Gefühl ist ein sicherer Boden untergebreitet, auf dem es sich nun halten muß. Und ganz Lebendiges sprießt aus diesem Boden herauf, mit Beinen, Haaren, Augen und einem lachenden, meckernden, singenden Mund: Faun und Nymphe — Ueberwesen, Untermenschen, Anders-artige. Und wir wissen umso genauer, da wirs mit Augen sehen, mit Ohren hören, mit Händen greifen können, wo wir mit unsern Gefühlen sind: über uns selbst, außerhalb, im einsam Weiten, wo kein Gewöhnlicher hinkann.

Da tritt nun der große Ausgestoßene vor uns her und ist uns in der stark durchsonnten Luft, auf starrem Fels, unter blauem Himmel, im Angesicht der fleischgewordenen Natur, die um ihn herspielt, gleich als ein Seltener, über die platten Flächen der Menschheit Gehobener beglaubigt. Ein Schicksal steht da und redet für sich. Haß und Wut des Einsamen, vorgenießendes Rachegelüst, Verachtung, — das alles kommt hart und nackt aus seinen Worten. Es ist ein Schicksal, das von selbst, aus unerträglicher Spannung, nach seiner Vollendung drängt. Hier ist der bedingende innere Zwang im Drama gegeben, und auf die einfachste und selbstverständlichste Art. An irgend einem großen Widerstand aus gleich starkem, aber entgegen gerichtetem Zwang müßte sich nun der notwendige Ablauf dieses Schicksals selbsttätig auslösen. Das geschieht nicht; und hier neigt sich die dramatische Form des Werkes auf eine gefährliche Seite — die monologische. Die wirkenden Kräfte dieses großen Hasses treffen auf nichts Ebenbürtiges. Nur klein gewachsene Feindseligkeit grollt unten irgendwo, geduckt und verschlagen. Der Eine, der zu ihm hinaufkommt, ist ihm

gleich an innerer Haltung und an Höhe des Geistes. Nur im Wissen und Wollen noch nicht; das muß erst werden. Aus unsicher irrender Schwärmerei wird in ihm starke Zuversicht und hohes Gefühl der Persönlichkeit aufgebaut; und auf der andern Seite löst sich ungesättigter Haß in erhabenen Frieden. Die beiden Seelen teilen einander von ihren besten Gütern zu, bis jede, weitgespannt und überreich, an ihrer Vollendung ist. Die beiden Männer gehen, einer den andern fördernd, Hand in Hand ihren Entwicklungsweg; daß sie einander kennen und erkennen, ist jedem das entscheidende Erlebnis. Es gibt gar kein andres Erlebnis in diesem merkwürdig nach innen gewendeten Heldengedicht. Und das mag immerhin als ein ideeller und zugleich handwerklicher Fehler im dramatischen Mechanismus angezeichnet werden. Es kann auch der Grund sein, warum das Stück vielfach als so sehr gesprächig empfunden wurde; denn das Technische ist, im größern Sinne, doch nur die Körper gewordene Seele des Dramas.

Aber seltsam, gerade hier, in diesem Werk, das nichts zu sein scheint, als die hochgemute Zwiesprache zwischen zwei Mannesseelen, ist als der Pol und Angelpunkt der schicksalbedeutenden Wendung der Begriff der Tat eingesetzt. Seit langem ist dieses starke Wort, das einem Dichter schwerste Verantwortungen auferlegt, nicht so kräftig und so mutig aus dem Werk eines Modernen hergeklungen, wie diesmal. Tat und Freiheit und Persönlichkeit wachsen gedanklich zum unlöslichen Ganzen ineinander. Und der Sinn des Stückes ist nur, die Einheit ihrer Werte darzustellen. Das Aufspringen der persönlichen und reinen Tat aus dem wachgewordenen Instinkt: diese schönste Manneswerdung ist hier an Stelle der dramatischen Bewegung eingesetzt. Und eine Tat als die freigewählte, rein persönliche Vollendung eines Schicksals krönt und beschließt die dramatische Aktion. Mit einer Gläubigkeit und Festigkeit, wie sie sonst in unsrer Literatur nicht oft erscheint, drängen sich die Gedanken um das Glück eines großen, von keinem Zweck gebundenen Entschlusses, eines Handelns nach eigenen, eingeborenen Gesetzen. Ein so prachtvoller Wille, den Kopf recht hoch zu tragen und aufrecht mitten in der Welt zu stehen, wird da offenbar, daß man gerne vergessen mag, die Tat nach ihrem Inhalt zu fragen. Sehnsucht nach vielen schönen Dingen des Heidentums hat dieses Werk geboren. Auch in dem Ruf zur Tat klingt sie noch nach. Aber was hier als Tat gezeugt wird, ist Hingeben, Verschenken, Verzichten: Werke christlicher Tugend. Freilich in Größe und Stolz getan, aus freiem Entschluß, nicht demütig unter höhere Befehle gebückt. Hier haben eingeimpftes Christentum und ersehnte Heidengröße einander von innen her beschenkt, wie Philoktet und Neoptolem. In dieser angedeuteten Synthese, die vom Dichter gewollt sein mag oder nicht, liegt für mich der stärkste Reiz des Werkes. Von hier aus erkläre ich mir, daß bei soviel Mannheit sowenig Brutales und bei soviel Schwärmerei doch so gar nichts romantisch Verschwommenes hineinvermischt worden ist.

Und das hat auch seine Sprache so hart und bestimmt gemacht, hochgespannt, empfindlich schwingend und doch von festem Material. Ihr gelegentliches Abfallen in Gewöhnlichkeit scheint mir bewußt und gewollt zu sein. Gleichsam als sähe der Dichter, aus den Beständen seiner Sprache wählend, nicht nur zarte Blüten und hochragende Schäfte schöpferisch an, sondern auch mageres Buschwerk und schlechtes Gras — dem Erhabenen und dem Geringen mit gleicher unbekümmerter Sinnenfreude zugewandt. Aber sein Pathos ist tragfähig und fest gegründet, ein Pathos, das aus klaren, persönlich durchlebten Begriffen herkommt und nicht von dem Wunsch, Bilder in Bilder hineinzumalen. In diesem Pathos, das aus Eigenem schöpft, im Rhythmus und in der Sache durchaus persönlich, ohne bedenkliche Nachbarschaft fremder Formen — in diesem Pathos liegt mir die sicherste Gewähr für die aufwärtstreibende, keimreiche Phantasie des Dichters. Was ein Held in unsrer Zeit ist, hat er hier nur erst ausgesprochen. Uns den Helden in unsrer Zeit noch in Tat und Kampf und Erfüllung zu zeigen, wird ihm, so hoffe ich, einmal gewährt sein.

Umso schöner, daß ihm dies erste Mal schon vergönnt war, sich von der Bühne her mit den rechten künstlerischen Mitteln, in Kraft und Klarheit aussprechen zu können. Die Inszenierung des Berliner Theaters hat vor allem das hohe Verdienst, daß sie jede ausdrückbare Deutlichkeit dieser Dichtung mit sicherm Instinkt zu plastischer Form gebracht hat. Die Szene, voll von hellem Licht und in kräftigen, einprägsamen Linien geführt, ist ein rechter Schauplatz für die Konzentration starker, selbstgeschaffener Mannesgedanken. Und für die hörbare Ausprägung dieser Gedanken gab Albert Heine die Kraft seiner starken, persönlich belebten Sprache und den Zug seines drängenden, polternden, drohenden Temperamentes her. Er ist ein Philoktet von trotzig-wehrhafter Mannheit, auch seinem inneren Wesen nach mehr gedrungen und stämmig, als hoch und erhaben. Von seiner schwermütig dunklen Figur hob sich die lichte, liebliche Knabenhaftigkeit des Neoptolem, wie ihn Herr Clewing spielte, so eindringlich wirksam ab, daß man mit dem jungen Künstler nicht darum zu rechten braucht, ob er nicht etwa stellenweise einer allzu kindlichen und inhaltlosen Naivität bedenklich nahe gekommen ist. Und sein heldenhafter Stolz hat dann wieder Töne von einer Fülle und angespannten Kraft, wie sie bei den jungen Schauspielern von heute selten sind. Hinter den hochlinigen Gestalten dieser zwei zeichnet Herr Bergen als Satyr die witzigen Arabesken seines phantasiebegabten Spieles; ganz nach dem Willen des Dichters, dem sein Satyr doch nur ein gutgelauntes Lächeln der mitleidlosen, ewig zeugenden Natur bedeutet.



Del mare / von Julius Bab

Vom Meere singen die Menschen seit den ersten Tagen, da ihnen Natur sich offenbarte als ein Anderes, Fremdes, grauenvoll und verlockend: Urgrund und Nahrung ihrer Menschenwelt — aber ein Anderes, eine fremde, geheimnisvolle Welt. Seit Natur sich so den Menschen zeigte, singen sie vom Meer, und je selbständiger und vielverzweigter, kunstvoller und gebundener ihre Menschenwelt sich erhebt, um so unheimlicher und lockender wird ihnen die große, schimmernde, immerbewegte Ebene, die doch nicht Acker noch Weide noch Hausgrund gibt, die gar nichts ist als ein Stück fremd-freier, nach eigenen Gesetzen spielender Natur, und die auf ihrem Rücken den Menschen nur duldet wie Fisch und Delphin — wie irgend ein Stückchen Erdleben. Alles was am Menschen noch nicht politisch, noch nicht Kultur-Mechanismus geworden war, was noch urtümlich Tier, naturgehaltene Erdenfrucht war, das langte hinab und hinauf in diese uferlosflutende, freie Meereswelt, das suchte Erlösung und Sühne vom Nichts- als- Menschlichen bei den Wellen der See. Einkehr zum Ewigen, Freiheit in Gott. Seitdem singen die Dichter vom Meere.

Auch Henrik Ibsen war in seinen größten Stunden solch ein Dichter; solch einer, der mehr weiß und will als Gebot und Gezänk der engen Menschenwelt; einer, der den Blick auftut ins große Reich der Natur zurück, hinauf ins Land der Freiheit und des mehr als menschlichen Gesetzes; einer, der sah und besang den einzigen wahrhaft großen Kampf der Geschichte, den Menschen-Kampf um Gott; einer, dessen Sinn, zur größern Natur strebend, bald die Menschenwelt als Christ fliehen, bald als Heide vollenden wollte, und der in hohen Stunden eine Versöhnung sah von Geist und Urstoff in einem dritten Reich. Um die Mitte seines Lebens schien der Meister dann ganz hinabgestiegen zur Menschenwelt, ganz vertieft in ihr Gebot und Gezänk. Freilich auch die Alltagskämpfe der Geschichte sind nichts als letzte trübe Spiegelungen des einen weltgeschichtlichen Kampfes, und Ibsen trug so ein Fünkchen Dichterweisheit durch all die Enge seines klug eifernden Tendenz-Schriftstellertums hindurch. Wie aber sein Leben zu Ende ging, wuchs ihm die Sehnsucht wieder, die Sehnsucht zum Göttlichen, zur Natur. Die Wände der engen Menschenwelt um ihn wurden durchscheinend, der Himmel sah wieder hinein; und in den Stimmen der Menschen, die gegeneinander zu sprechen schienen, ward wieder die Stimme laut, mit der Brand und Peer Gynt und Julian gerufen hatten: des Gottsuchers Stimme. Damals, als des alten Ibsen Dichtersehnsucht sich verjüngte, entstand zuerst ein seltsames Gedicht. Noch klingt es halb, als ginge um Recht und Pflicht und Freiheit in der bürgerlichen Ehe, um bloße Menschensatzung der Streit; schon aber braust ein tieferer Ton heran: um die große Ehe von Naturwelt und Menschenwelt hebt sich der Kampf — der ewige Erlösungsschrei liegt auf den

Lippen der ‚Frau vom Meer'. Ein drittes Reich wird verheißen: wenn durch die Größe menschlicher Seele der Zwang des Bürgertums gebrochen, das Glied der Gesellschaft frei wollend sein wird, fügsam in freier Notwendigkeit. Frei wie das Meer, dem Ellida vermählt war im Anbeginn. Der alternde Dichter singt wieder vom Meere.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

In unsern Tagen lebt eine wundervolle Frau: ein göttlich beseelter Leib, der sein Menschentum nur wie ein Leid trägt. All ihre Geberden langen wie in einer verhaltnen Wehmut zurück zu einer mehr reinen, mehr gesicherten Schönheit; ihr Lächeln, ihr Weinen, die wunderbar eines sind, sie spiegeln Sonne und Wind, Schatten und Tau herauf, all das Göttliche, das Menschen nährt und versehrt — und mehr ist als Menschen. Und in ihrer Stimme dunkelt und leuchtet, steigt und fällt das Meer, die wiegende Mutter der Menschen. Eleonore Duse singt uns vom Meer.

Man hat gesagt, die Duse könne nicht ‚Ibsen spielen'. Es ist wahr, ihr göttliches Dichterwesen ist kaum geeignet, die heftigen Reden des großen Tagesschriftstellers von 1880 mit einem Schein von Natur zu füllen. (Nicht weil sie sonst bessere Dichter gestaltet; sondern gerade weil auch der undichterische Ibsen zu stark ist, um sich wie Sudermann oder Dumas zerspielen zu lassen, gleichgültiger Text ihrer Melodie zu werden.) Aber den Ibsen, der wieder zum Dichter wurde, wer soll den reiner erfüllen als Eleonore Duse? Wer wird der Irene, der letzten Friedensgöttin dieses Nordländers, je die eingeborene Musik wecken, wenn nicht diese Italienerin. (Denn das Göttliche ist nicht national.) Und wer konnte so das unsterbliche Teil der Ellida zu Licht heben, wie sie es unlängst tat, in Berlin, im Kammerspielhause? (War es nicht für viele zum ersten Male, daß man die Duse mit einem wirklichen Dichter im Bunde sah?) Was an Schriftstellertum noch in Ibsens Brust war: die Ehesorgen und Forderungen der Frau Wangel, das kann wohl klarere, schärfere, dialektische Ausprägung finden. Aber niemand gibt reiner das Werk des Dichters: Bann und Erlösung der ‚Frau vom Meer'.

Aus der sinfonischen Dichtung dieses Frauenleibes sprangen die zwei Grundmotive leuchtend heraus: Einmal (im zweiten Akt) fragt Wangel sie, wovon sie denn mit jenem Fremden gesprochen habe. Da lächelt sie ihn an — ein seliges Leuchten geht über Endloses hin, Sonnenaufgang über der See, und sie antwortet mit ganz leisem Jubel: Del mare! und dann spricht sie fort von Wellen und Wind, Fischen und Delphinen, dann badet ihre Seele im großen heimatlichen Element. Ihre Augen sind ganz voll Kinderglück, und ihre Stimme singt ein hohes Lied — del mare.

Im nächsten Akt steht der Fremde vom Meer vor ihr, zur Seite ihr Mann, der sie der Menschenwelt erhalten will, ihre Seele schwankt hilflos zwischen ihnen. Da spricht der Fremde: nur freiwillig solle sie ihm folgen: liberamente! Da tritt wieder dies Licht in ihre Augen, dies Kinderlächeln auf ihre Lippen, aber mit einem neuen staunenden, fragenden

Glanz. Sie stutzt. Sie macht mit einer Handbewegung Schweigen um sich. Sie greift das Wort: liberamente! Sie wirft es hoch wie eine Kugel ins Licht, schaut ihm nach, fängt es und wirft es wieder und höher: liberamente! Und wir fühlen, dies ist das Zauberwort, dies ist das Wort des dritten Reiches, wo Pan im Logos, Logos im Pan sein wird, dies ist der Weg der Erlösung: liberamente — freiwillig. Der Mensch, der nicht mehr ‚soll', der kann, wie er muß, der wollende Diener der Notwendigkeit, der wird vom Meer sein und doch mit Menschen leben — liberamente.

Im letzten Akt geschieht dann durch die Liebeskraft des Wangel das verheißene Wunder, und ihre Stimme, wogend wie das Meer, singt das Jubilate. Das Göttliche ist herabgestiegen zu den Menschen — das Meerweib ist zum Menschen erlöst.

Reiner und größer als Ibsens ‚Frau vom Meer' bleibt uns im Sinn die ‚Donna del Mare' der Eleonore Duse.

Vergnügungsetablissement

von Peter Altenberg

Er war im ‚Moulin Rouge', Vergnügungsetablissement im Prater, ohne sie. Er ließ sie in Tränen zu Hause zurück. Ein großer, künstlich angelegter See brachte Kühle und Feuchtigkeit in den warmen Saal, in dem herrliche russische und spanische Tänzerinnen sich in Bewegung verausgabten. In den hundert niedrigen Logen ringsum waren Kavaliere mit ihren reich geschmückten Damen, Gattinnen, Freundinnen und solchen, zu denen man keinerlei menschliche Beziehung hat, obzwar sie wunderschön sind. Er dachte ruhig: „Also, ich habe sie in Tränen zu Hause, im einsamen Zimmer zurückgelassen, erbarmungslos, ich Hund, ich Henker! Aber siehe, fast in jeder zweiten Loge sitzt ein exzeptioneller Kavalier, Aristokrat, Parforcereiter oder was weiß ich, dem sie unbedingt und ihrer selbst unbewußt unerhört kokette und geheimnisvolle Blicke zugeworfen hätte!? Und ich wäre gestorben vor Verzweiflung, obzwar ich es anerkannt hätte als Naturgewalt, die obsiegt. Ich sah bereits alle bequemen Hotelzimmer, die gleichsam ihre Türen nachts sperrangelweit für sie öffneten. Da hatte ich denn eine ungeheure Freude, daß sie einsam in ihrem Zimmerchen zu weinen gezwungen war, und daß ich hingegen den russischen, englischen und spanischen Tänzerinnen zujubeln durfte! Die Frau ‚verliert sich' und ‚versinkt' in jedem Augenblicke; aber der Mann, insofern er Künstler ist, genießt kalt und unnahbar. Er betrügt daher nie seine Geliebte, sie ihn aber immer! Er gehe daher getrost in die Welt, und sie weine ungetröstet in ihrem Zimmerchen!

Briefe einer Komödiantin

(Fortsetzung)

1. März

Also ich soll Medea, Rebekka West und eine dritte Rolle spielen, die ich selbst wählen darf. Ich nehme die Genoveva von Hebbel. Für die Rolle habe ich nämlich vorige Woche großartige Vorstudien machen können und bin überhaupt durch sie erst dazu gelangt, mir das Hebbelsche Stück mal näher anzusehen.

Mit Arr fuhr ich radelnderweise durch ein kleines Fischerdorf zwei Stunden von hier, als wir einem Herold, mit einer Trompete bewaffnet, begegneten, der mit Stentorstimme folgendes verkündete:

„Bekanntmachung!

Den geehrten Herrschaften von hier und Umgegend zur gefälligen Nachricht, daß die Kniepelsche Gesellschaft heute Abend zum allerletzten Male hier Vorstellung gibt. Es gelangt zur Darstellung das Ritterschauspiel: ‚Die Leidensgeschichte der Kurpfalzgräfin Genoveva' in sieben Aufzügen. Ort der Handlung im Saal bei die Witwe Gohl hierselbst. Zahlungsgelder sind: Erster Platz fünfzig Pfennige, zweiter Platz zwanzig Pfennige, Kinder die Hälfte; wozu sämtliche Theaterliebhaber ergebenst eingeladen sind. Anfang pünktlich acht Uhr."

Wir hatten gerade einen freien Abend und gingen natürlich hin und ließen uns packen von allen Regungen der Menschenseele, die bei sowas aufgerührt werden.

Es gab Ouvertüre und Zwischenaktsmusik. Die Kapelle bestand aus der Heroldstrompete und einem Leierkasten. Das Repertoire: ‚An einem Baume, da hängt 'ne Pflaume', wiederholte sich vor Beginn der Vorstellung fünf- bis siebenmal, bis gegen neun Uhr der Saal voll genug erschien; dann bimmelte es fünfmal in beträchtlichen Abständen, und es wurde hinter dem Vorhang unsichtbar ‚zum allerletzten Male' der sofortige Beginn des Ritterschauspiels angekündigt mit der Bitte um allergrößte Ruhe im Saal. Darauf verließ Genoveva die Kasse, an der sie bisher (fertig kostümiert und geschminkt unter ihrem Mantel) gesessen hatte, und es bimmelte zum sechsten Male. Nun ging oder besser: nun zappelte der Vorhang wirklich hoch, und Kurpfalzgraf Siegfried gab dem Publikum die nötige Aufklärung, warum er nun ‚fortmachen müsse': denn die vereinigten Heiden, Sarazenen und Mameluken sind über die deutsche Rheingaugrenze eingebrochen. Da ist es Pflicht, auf das Schlachtfeld zu eilen. Na und so weiter. Aber er erhält ‚eine sterbliche Wunde' am ‚linken Arm' und wohnt in Straßburg in einem Restaurant, woselbst auch ein frommes Weib haust, die ihm, von Golo bestochen, nachher fälschlich seine Gattin Genoveva in ‚Pfui und Schande' mit dem alten Koch, dem Drago, zeigt, ‚der schon bei die Voreltern treu gedient hat'.

Der Goloschauspieler hatte übrigens ab und zu wirklich famose Momente. Leider war es nach drei Aufzügen bereits elf Uhr, und wir mußten

heimwärts radeln. Wir hatten uns köstlich amüsiert, sowohl mit dem, was oben auf der Faßbühne vor sich ging, wie mit dem Publikum um uns herum. Neben mir saß ein derber Schmied. Er fragte mich, ob ich auch zur Künstlertruppe gehöre, ich hätte ‚so'n seltnes Kleid an'. Und ob ich bereits verlobt sei? Zur Untersuchung dieses nicht unerheblichen Punktes ergriff er sogleich meine Hand, um den Schlangenring, den ich trage, auf diesbezügliche Bedeutung zu untersuchen. Er sagte ferner, er habe das Stück schon fünfmal gesehen, aber so lustig wäre es noch nie gewesen. Das schien mir wirklich eine verständige Rede.

Eine sechzigjährige Frau, die in den Zwischenpausen ihres Auftretens die Dorfjugend im Saal in Raison hielt, spielte eine jugendliche Hosenrolle mit komischen Pointen als Golos Diener. Dazu war die Sprache des Stückes stellenweise entschieden erhaben; besonders über grammatische Regeln. Einzelne Stellen waren ganz grausig schön und haben sich mir unauslöschlich eingeprägt. Zum Beispiel: „Nimm das Kind, und schlage es mit dem Kopf gegen einen Baum, daß das Gehirn an die nächsten Bäume flattert."

Hannes, jetzt muß ich aber in mein Etui. Mein Skelett braucht Ruhe. In siebzehn Tagen spiel ich zum ersten Mal in Wien. Denke an mich, und bitte alle Deine Götter um Erfolg für Deine Ju.

25. März

Es ist nichts! Ich bin nicht engagiert! Müde bin ich! Es soll eben nicht sein! Ich soll keine Freude und keinen Erfolg haben, auch wenn ich mit allen meinen Kräften darum kämpfe. Du mußt nicht etwa denken, ich sei schlecht gewesen. Darum leg ich Dir die Kritiken bei. Mehr mag ich heut nicht schreiben. Ich muß erst mal die sogenannte Balance wieder haben. Dann schreib ich Dir alles.

12. April

Ach, Hannes, eine ganz niederträchtige Sündenpfütze ist das Terrain, darauf ich meine künstlerische Betätigung gesucht habe.

Willst Du hören? An zwei Abenden kam der Direktor zu mir in die Garderobe: ich gefiele ihm sehr gut, auch dem Publikum. Er hoffe, mich behalten zu können, sagte er, ich möge am andern Tag in sein Bureau kommen.

„Das bedeutet Sieg," sagte ich mir. Auch die Kritiken waren ja famos.

Und warum bin ich nicht engagiert??

Weil ihnen eine anständige Bezahlung zuviel ist!! Aber für 150 Mark. Als ob man davon leben, als ob man davon sich kleiden könnte. An einer solchen Bühne. Und in Wien!! Und dann — „ein Baron," sagte der Direktor, „der sich sehr für meine Kunst interessiere, der hätte sich erboten, für meine Kostüme zu sorgen."

Ich wußte gar nicht, was ich machen sollte. Ich liebe ja diese Kunst so sehr, aber ich kann mir doch keine Gemeinheiten gefallen lassen, um

vorwärts zu kommen. Ich wurde so wütend, wie noch nie in meinem Leben, und habe wohl irgend eine Bezeichnung für diese Sache gefunden, die außerhalb aller Diplomatie lag. Damit habe ich alles über den Haufen geworfen. Unter andern Titulaturen habe ich ihm auch die eines Seelenhändlers an den Kopf geworfen. Dann rannte ich einfach hinaus. Das Heulen saß mir so dick in der Kehle. Ah, weg damit!

(Schluß folgt)

Rundschau

Waidwunder Vogel

Alfred Capus ist seinem bewährten Optimismus untreu geworden. Das heißt: Optimist war er eigentlich nie. Was in seinen Lustspielen so unbekümmert und herzhaft frisch anmutete, von gutmütiger, lächelnder, stachelloser Ironie zeugte, das war im Grunde doch nur ein latenter Pessimismus, aus der Ueberzeugung eines Menschen hervorgegangen, der das Räderwerk des modernen Taumelwirbels in seinen kleinsten Einzelheiten kennt und sich sagt, daß es sich nicht verlohne, da zu jammern, wo skrupelloser Egoismus und rüdeste Ellenbogentaktik ihre Orgien feiern. Aber sein frohes Lachen von ehemals wurde mit der Zeit gedämpft, sein Spott grub tiefer; kein Wunder, daß man ihn im vorigen Jahre, nach ‚Les deux hommes‘, einen bittern Schwarzseher schalt und eine Umkehr zu den Prinzipien seiner Jugendjahre forderte. Dies scheint er sich in ‚L'Oiseau blessé‘ zu Herzen genommen zu haben; aber so ganz ist ihm diese Schwenkung nicht gelungen. „Le plis était pris“, und wenn auch sein neuester Schwank alle Eigenschaften von ‚La Veine‘ zeigt, eine klare Handlung, den lebendigsten Dialog, eine Fülle von Witz und Geist — man kann sich am Schlusse doch nicht verhehlen, daß es eigentlich eine triste Geschichte ist, aus der ein Brieux etwa den rührseligsten Brei zusammengerührt hätte. Diese Yvonne Jason, der von ihrem ersten Fehltritt ein lebendiger kleiner Zeuge bleibt — ist sie wirklich das typische französische Mädchen von heute? Auf alle Fälle nimmt sie ihr Malheur nicht tragisch; und als der brave Salvière, der Cousin des elenden Verführers, voll Mitgefühl sich bei Yvonne präsentiert und die vermeintlich Verzweifelte trösten will, findet er zu seiner Verblüffung das Mädchen lächelnd und gefaßt, voll Vertrauen in die Zukunft. Da ihr eine anständige bürgerliche Karriere durch ihren Fehltritt verschlossen ist, will sie zum Theater, und findet da an Salvière den richtigen Mann, sie zu lancieren. Er führt sie in die Gesellschaft ein, woselbst sie einige Fabeln von Lafontaine, die sie entzückend deklamiert, vortragen soll. Was nun folgt, ist leicht vorauszusehen: der uneigennützige Beschützer verliebt sich Hals über Kopf in Yvonne, und diese, trotz der mütterlichen Güte, mit der ihr Madame Salvière entgegenkommt, oder vielleicht gerade deshalb, wird seine Geliebte. Eifersucht, Tränen, Vorwürfe, Scheidungs-

drohungen; und dazu fühlt sich Salvière von Yvonne nicht so geliebt, wie er es gern möchte, fühlt er sich zu sehr als ‚väterlichen Freund' behandelt. Erst als es zum Bruch kommt, zeigt ihm die Verzweiflung der zum zweiten Male Getäuschten, daß sie ihn, auf ihre Art allerdings, aufrichtig liebte. Aber Capus kennt sein Publikum allzugut, um es unnötig aufzuregen. Alles arrangiert sich zum Schluß. Yvonne läßt sich für eine Theatertournée anwerben, und Salvière, der Diplomat ist, nimmt einen auswärtigen Gesandtenposten an. Es ist gewiß, daß man in der Beurteilung solcher Fälle in den letzten zwanzig Jahren sehr weitherzig geworden ist. Emile Augier hätte darüber eine beißende, moralisierende Satire geschrieben, und welche Alarmrufe Dumas fils in dem ähnlich gearteten Fall der Denise ausgestoßen hat, ist ja männiglich bekannt. Aber Capus hat für die herrschende Zeitströmmung dasselbe feine Gefühl, wie es die Augier und Dumas zu ihrer Zeit hatten. Ein Ehebruch, eine Verführung — lieber Gott, welche Bagatelle! Man möge von niemand ein größeres Maß von Moralität fordern, als er besitzt; dies scheint für Capus das Leitmotiv in diesem Stücke gewesen zu sein, und die respektablen Leute, die ihm stürmisch Beifall klatschen, ahnen nicht, daß die Geste, mit der er diese Wahrheit verkündet, in Wirklichkeit einem klatschenden Pritschenschlag ähnlich sieht.

Was ebenso stark wie das Stück selbst interessierte, war das Auftreten der Lavallière als Yvonne Jason. Lavallière, Gavroche, pariser Gamin, belle-de-nuit vom Montmartre, mit ihrem famosen ‚épatant!', ihrem unnachahmlich kanaillenmäßigen Akzent, ihrer affenartigen Behendigkeit, so unglaublich drollig im Gegensatz zu der mimosenhaften Grazie ihrer Gestalt, der berückenden Schönheit ihres blassen Gesichtes mit den unnatürlich großen Augen, l'enfant gâté des Vaudeville, die unvergleichlichste Midinette und der ausgelassenste weibliche Clown — Lavallière in einer ernsten Rolle! Das schien dem pariser Publikum ebenso sensationell, als wenn Germain oder Baron in einer Racineschen Tragödie debutiert hätten, und der Glückspilz Capus hatte noch vor dem Aufgehen des Vorhangs gewonnenes Spiel. Die Wahrheit gebietet, zu sagen, daß die Lavallière alles andre eher verkörperte als eine fille-mère, und die reizende Lafontainische Fabel, die dem Stück den Namen gab, wurde in dieser Art wohl noch nie deklamiert. Aber es war ein Wirbelsturm von Verve und ingeniösem Humor, mit dem diese Yvonne auf der Bühne umhertollte, und selbst Guitry, dessen faszinierende Kunst bisher in jeder neuen Rolle alle andern Mitspieler zu blassen, wesenlosen Marionetten herabdrückte, verschwand diesmal gänzlich neben einer Partnerin, deren travestierendes Genie nur mit dem von Brasseur oder Max Dearly verglichen werden kann.

Franz Farga

Londoner Theater

Nun ist ‚Hannele' dessen Aufführung durch die Play Actors hier seinerzeit besprochen wurde, auch auf der öffentlichen Bühne in William Archers Uebersetzung erschienen. Nach langem Zögern entschloß sich der Zensor auf Drängen Mr. Frederik Whelens hin, das in Amerika immer noch als gotteslästerlich angesehene Werk frei zu geben. Nur einige Striche bedang er sich aus, an Stellen, wo die Sehnsüchte der halbwüchsigen Jungfrau etwas zu irdische Färbung

annehmen. Man gab nach und brachte die Traumdichtung heraus. In Trees His Majesty's Theater war es, vor einem zahlreichen Publikum. Es nahm in stiller Teilnahme, die sich zur Ergriffenheit steigerte, die Bilder des Elends wie der erträumten Seligkeiten auf, es wurde wohl selber wieder zum Kinde und sah und hörte mit den Augen und Ohren eines Kindes. Und dazu half die sorgsame, mit feinem Einfühlen in kindliches Wesen vorbereitete Aufführung, in der Tree als Regisseur ein Meisterstück schuf. Da gab es keine überlaute Pracht, keine krassen Gegensätze vom Dunkel und Jammer des Armenhauses zur himmlischen Glorie. Nein, in der kahlen, düsteren Stube erschienen nur, fast schüchtern, eben wie Traumgebilde, all die Englein, der Herr Jesus, der kleine bucklige Schneider, erschienen und schwanden; und ganz diskret gehaltene Musik deutete die Traumnatur der Szene an, bis am Schluß aus dem Dunkel das elende Bett mit dem toten Mägdelein auftauchte. Auf leise, halbe Töne sozusagen war auch die Verkörperung der Rollen gestellt; selbst die Insassen des Armenhauses tobten nicht allzu stark. Hannele war das halberstarrte, schon vom Todesschlummer umfangene Kind, dessen Blut kaum nocht kreist, dessen fiebernde, zum Scheiden bereite Seele allein noch lebt. So stellte die jugendliche Marie Löhr, das Gretchen in Trees Faust-Aufführung, Hannele dar; um so rührender war der Eindruck. Ihr Faustpartner, Henry Ainlay, war Lehrer Gottwald und Fremder. Mit seiner tiefen, vollen Stimme hob er die Szene in höhere Regionen; diesen Worten mußte Hannele mit ekstatischem Ahnen lauschen.

Die Aufführung leitete die erste Saison eines neuen Theaterunternehmens des sogenannten Nachmittagstheaters, so gut ein, daß man weitere Gaben mit Freude erwarten darf. Der schon genannte Frederik Whelen, Trees Dramaturg, und Vorstand der londoner Stage Society, ist sein Schöpfer. Er wußte eine Reihe einflußreicher Leute zum Geldzeichnen zu veranlassen, er wußte Tree dazu zu bewegen, daß dieser dem Unternehmen sein Theater dreimal in der Woche nebst Dekorationen pachtfrei überließ und sich nur für den Fall eines Ueberschusses am Saisonschluß einen Anteil daran ausbedang, er interessierte die Presse und ein weites Publikum, und steht so nun an der Spitze eines auf sicherer materieller Grundlage ruhenden Unternehmens, das nach Möglichkeit dem empfindlichen Mangel an einem der Kunst geweihten Theater in London abzuhelfen beabsichtigt. Denn nach dem Ende des Vedrenne-Barkerschen Theaterunternehmens hatte es ja immer nur Hoffnungen oder vereinzelte Ansätze nach dieser Richtung hin gegeben. Aus den noch kleinen Anfängen eines bloßen Matineetheaters wird sich unzweifelhaft nach und nach ein größeres Unternehmen entfalten. Zunächst heißt es vorsichtig den richtigen Weg zu finden und geduldig das rechte Publikum um sich zu sammeln. Weil Whelen neben umfassenden Kenntnissen auch des ausländischen, vor allem des deutschen Theaters, diese Vorsicht, dieses ruhige Wartenkönnen besitzt, wird ihm gerade das in London Schwierigste, die Schaffung einer eigenen künstlerischen Bühne gelingen. Mit Hannele begann man, um gleich die einzuschlagenden Wege zu bezeichnen.

Noch zwei andre deutsche Stücke sah man hier jüngst in englischer Sprache. Hoffmannsthals ‚Elektra‘, von A. Symons übersetzt, die Mrs. Patrick Campbell mit einem Yeat-

schen Versdrama zusammen aufführte, leider ohne den Vertretern der deutschen Presse Gelegenheit zu gewähren, die Aufführung zu sehen, und Dr. Richard Fellingers ehrliches Militärstück ‚Der Unsichere‘, das von Mrs. M. E. Waschburn Freund unter dem Namen ‚The Vagabond‘ ganz auf englische Verhältnisse übertragen worden war und in dieser Form großen Beifall erntete. In der Rolle des Landstreichers Peter Lane (im Original: Kiesel) bot der häufig in Shawstücken auftretende Charakterdarsteller Edmund Gwenn eine vorzügliche Leistung voll feinsten und instinktsichern Eingehens auf all die Züge rauhen Humors, angeborener Gutmütigkeit und raubtierartigen Begehrens, die dieser ganz amoralischen Figur, der weitaus besten des Stückes, eignen.

Die Stage Society eröffnete ihre immer vier bis fünf Premieren umfassende Saison diesmal mit einem Schauspiel des hier hochgeschätzten Komödiendichters St. John Hankin, dessen beiden echten Charakterkomödien voll köstlichen Dialoges und interessanter, lebenswahrer Figuren, ‚Menschenfreunde‘ und ‚Verlorener Sohn‘, einst im Vedrenne-Barker-Theater wärmste Aufnahme gefunden hatten. Sein neues Stück ‚Der letzte der de Mullins‘, behandelt das Thema von Sudermanns Magda, der selbständig gewordenen Tochter, die das Haus ihrer Väter verläßt. Aber statt einer großsprecherischen Theatersalondame steht eine sehr menschliche, durch das Leben erstarkte und doch anmutvolle Frau vor uns, die von Humor und ironischer Beherrschung des Lebens wie ihrer selbst getragen wird, und als eine ganz köstliche Schöpfung des Dramatikers Hankin gepriesen werden muß. Auch die andern Charaktere, wiewohl im gewissem Sinne Typen, sind doch mit vielen individuellen Zügen ausgestattet, die das ganze Werk zu einer Lebensdarstellung machen. Nur die Sicherheit der Szenenführung fehlt leider da und dort, und allzu große Breiten im Dialog stören. Da ist Shaws Einfluß, den Hankin nicht verleugnen kann, ihm unzweifelhaft schädlich. Die Hauptfigur wurde von Lillah Mc. Carthy, Granville Barkers Gattin und Hauptdarstellerin in so manchen Shawstücken, mit sprühender Lebendigkeit gespielt.

Im Rezitationssaale genoß man kürzlich noch ein wahres Fest der Kunst. Die bedeutende Darstellerin, Miß Tita Brand, der das hiesige trübselige Theatersystem nur allzu selten Gelegenheit gibt, ihr Können zu zeigen, trug Dantes ewigen canto von der sündhaft süßen Liebe und der Verdammnis Francescas und Paolos in Longfellows Uebersetzung vor; eherne Worte, die im Mitleiden zu tropfenden Tränen schmelzen. Mit andern Gaben altenglischer Poesie, einer Szene aus Romeo, einem schlichtheiligen Gedichte Emile Cammaerts: „Wenn sie mein goldnes Kreuz mir nehmen“, bewies sie wieder den weiten Umfang ihres Gestaltungsvermögens, ihrer sichern Charakterisierung, ihres eingeborenen Stilempfindens, das sie auch davon abhielt, die Bühne auf das Podium zu verpflanzen. Nur der jeweilige Rhythmus, dieses Urleben der Dichtungen, pulste ihr durch Adern und Geist und ließ leise und unbewußt den ganzen Körper im Miterleben erbeben.

Neben Dante kam sein angelsächsischer Bruder John Milton zu Worte, dessen spätes Werk ‚Samson Agonistes‘ von William Poel, dem verdienstvollen Leiter so mancher Shakespeare-Aufführung auf der Shakespearebühne und Erwecker des mittelalterlichen Mysterienspieles ‚Jedermann‘, zur Feier des Gedenktages

der Geburt Miltons vor dreihundert Jahren auf die Bühne gebracht wurde. Zwar ist das Werk der Form nach ein Drama im griechischen Gewande, dem Geiste nach aber ein ungeheurer Monolog, eine Klage Jeremiä um das verlorene Himmelslicht, um die eingebüßte Kraft, ein Schrei aus tiefster Not, noch einmal dieser Kraft teilhaftig zu werden, um durch sie, wenn auch im Tode, über die Feinde zu triumphieren und die große, ihm bewußte, seinen Lebensgehalt ausmachende Aufgabe zu erfüllen. Milton selbst ist Samson, drum lebt in diesem tönenden Wort kreisendes Blut, sich übertragender, fortreißender Rhythmus.

Frank Freund

Ninon

Als ich vor einigen Tagen von Eduard Stucken ‚Die Gesellschaft des Abbé Châteauneuf' (erschienen im Verlag Erich Reiß, Berlin-Westend) wieder las, bezauberte mich von neuem die Wirksamkeit dieser fernen Kultur, in der das umwölkte Drama der Seele zu einem durchsichtigen Spiel verdampft. Dieser tragischen Begegnung Akteure erhalten den Rhythmus des Daseins durch das, was als Symbol dieser Zeiten in der Erinnerung geblieben ist: durch die Haltung. Ninon ist durch die Haltung nicht weniger bestimmt, als Lear durch die Hoheit. Schöpferisch werden dem Dichter die Geschehnisse zu Spiegelungen dieser Moral. Der eifrig bemühte Esprit der Unterhaltung, die epikuräische Männlichkeit der Kavaliere, die sorglose Gefälligkeit der Damen rinnt in ein Geschehen zusammen, das so makellos die Geste einer Zeit wiederspiegelt, wie ein imaginäres Porträt Walter Paters. Aber eine lebendige Lichtwelle überspült das Werk des Dichters: befreit treten die Wesen aus den Verstrickungen des Teppichs und stellen sich in den Ring der Abenteuer, ohne daß historische Erinnerungen den seelischen Unterbau hergeben müssen. Es ist einer jener sehr seltenen Zufälle, wo dem Dichter die Vorgänge einer längst entschwundenen Zeit so zum Ausdruck seiner Seele werden, daß jenes wundervoll unruhige Spiel der Kräfte eintritt, das Novalis schwärmend pries: jene Gleichzeitigkeit sinnlicher Hingabe an das Abenteuer und des Distanzgefühls wie zu einem kostbaren Bibelot. So werden wir die Spieler und sind doch nicht wir: uns wiegt der Wellenschlag jener Zeit; wir führen das Leben vor dem Spiegel. Nur Scarron, der verdorrende Gelähmte, der außerhalb des Lebens steht, darf es wagen, nach unerträglichen Qualen des Gehirns in ekstatische Zärtlichkeit auszubrechen; Ninon, einem Schicksal von antiker Unnahbarkeit erlegen, bleibt fleckenlos wie spiegelndes Metall und kehrt mit einem seltsam hohen, erkalteten Ton in ihre Maske, ihre Wirklichkeit zurück: der Rest ist der Wunsch, in Distanz zu bleiben. „Wenn wir nicht zu lachen verstünden, es wäre schwer zu ertragen.“ Das ist die Heiterkeit eines Herzens, das nicht verschont geblieben ist. Eine befreiende Heiterkeit, deren Kraft die wüste Sinnlosigkeit des Daseins überwindet: die Heiterkeit der Dichter, die die Zufälle des Lebens bändigen, indem sie sie in einem Rhythmus einstellen. Daher quillt die Freude dieses Spiels an dem eifrig bemühten Esprit der Unterhaltung, der epikuräischen Männlichkeit der Kavaliere, der gefälligen Sorglosigkeit der Damen. Dieses Werk fiel hell und reif aus ein paar glücklichen Tagen, vollendet wie die Bronze aus der Form: es hängt die Lust froher Gestaltung an den preziösen Gesprächen wie an der burlesken

Gespreiztheit der Bürger. Bis in die köstlich ziselierte Episode des Moritatenhändlers wie eine breite Flamme das Schicksal zuckt, und dann Trauer und Tod — und um alles der feine silbrige Schleier, wie ihn eine zärtlich gestaltende Energie auszubreiten vermag, die mit einem Blick voller Leben die Vergangenheit umfängt. Rudolf Kurtz

Don Juanito oder Das heitere Theater

Einen Tag vor der Uraufführung der Komödie ‚Don Juanito' im mannheimer Hof- und Nationaltheater redete ihr Autor Oscar A. H. Schmitz in einem Feuilleton der ‚Frankfurter Zeitung' dem ‚heitern Theater' das Wort, das mit der ‚Komödie höhern Stils' ein nach des Tages Last und Mühe heiter sein wollendes Publikum amüsierte. Die ‚Kultbühne', die Bühne des Dichters verweist Schmitz in die — Sommerfrischen und in die Nähe großer Städte. Gleichzeitig werden der Theaterkritik einige mehr übelgemeinte als wohlgezielte Rippenstöße versetzt, weil sie der Komödie Verständnis und Anerkennung versage. Aber Herr Schmitz sollte, eigentlich, doch wissen, daß die Kritik nach einer mit literarisch und theatralisch stubenreinen Mitteln arbeitenden Komödie geradezu lechzt, um von ihr die handwerkliche Unzulänglichkeit und bittere Ranzigkeit der deutschen Schwankmache verdrängt zu sehen. Es ist nicht wahr, wenn Herr Schmitz sagt: „... wer aber was Lustiges schreibt, verfällt in Deutschland fast immer dem Spießbürger- oder dem Commis-Voyageur-Geschmack" — sondern so ists wahr: wer in Deutschland was Lustiges schreibt, hat fast immer nur Spießbürger- oder Commis-Voyageur-Geschmack.

Im ‚Don Juanito' herrscht Wirrwarr und Schablone. Den Helden der Komödie unterscheidet von dem interessanten, aber bürgerlich und standesamtlich unzuverlässigen Schwadroneur des alten ‚Lustspiels' (Veilchenfresser!) nichts als ein paar allerdings gut gefeilte und geschickt in seinen Mund lancierte Aphorismen und Pointen, durch die er sich höchstselbst als bloßes Diminutiv seines Vorbildes kommentiert. Und neben ihm figurieren, um das Schwankensemble der guten, alten Zeit komplett zu machen, der Räsoneur, der nüchterne, aber herzensbrave und zuverlässige Mann der Arbeit, das moderne, nach Gesangskunst und Herzensliebe brünstige Mädchen der Gesellschaft und die diesmal in die Gestalt einer konservativen Lady geflüchtete frivol-geile Wohlanständigkeit. Wie diese altehrwürdigen Theatertypen durch vier Akte und vom Bosporus bis nach Berlin bemüht werden, das ist nicht nur kein ‚heiteres', sondern ist überhaupt kein Theater, das ist hilf- und haltloser Dilettantismus. An dieser Technik gemessen, ist Kadelburg ein Meister des Handwerks. Das einzige, was in der Komödie über Kadelburg hinausragt, ist die saubere, salonfähige Geistigkeit des Dialogs. Sie hilft über die Nichtigkeit der Komödienhandlung hinweg, die sich in den einzigen, nie neu gewesenen Pointe erschöpft, daß Don Juanito das moderne Mädchen nur beinahe verführt und deshalb von der Enttäuschten nicht geheiratet wird. Die Aufführung zeitigte außer der in zwei Akten mondän-glanzvollen Inszenierung Carl Hagemanns wenig Erfreuliches: ein paar grobschlächtige Schwankschablonen wur dennach Möglichkeit vergröbert — dem braven, der höhern Komödie bedürftigen Publikum zuliebe! Hermann Sinsheimer

Die Lehrerin

Das Deutsche Theater gibt Alexander Bródys dreiaktige Dorfkomödie: ‚Die Lehrerin'. (Herr Bródy ist ein in Ungarn anerkannter Dichter mittleren Alters, sein Drama hat in Budapest Erfolg gehabt.) Fräulein Suza Horváth, jung, schön, arm, kommt als Volksschullehrerin in ein Dorf, wird von allen Männern, weltlichen wie geistlichen, zur Geliebten begehrt, auch vom Bauernmillionärssohn Stefan, bleibt keusch, wird verdächtigt, aus der Stelle gehetzt, zu guterletzt (wie es scheint) doch noch von Stefan geheiratet. Der Hauptreiz dieser Arbeit für Westliche ist: „So gehts in Ungarn zu, eh, du mon dieu, mon dieu!" — für berlinische Transleithanier (die bei der Premiere in dicken, tiefen Jubel ausbrachen):

> Ich besaß es doch einmal,
> Was so köstlich ist!
> Daß man doch zu seiner Qual
> Nimmer es vergißt!

Weiter: die west-östliche Gemütsweichheit wird, wild und wirksam, in Anspruch genommen für diese verfolgte, ziemlich asexuelle Suza. Nie war mir ein Mädchen sympathischer; nie hab' ich Männer bleckender gehaßt als Suzas Bedroher (die nur insoweit komisch wirken, als sie eigentlich naive Dümmlinge sind, lächerliche Erfüller einer naturgewollten Gemeinheit, pflichtgemäß alle in ihrer Tier-Rolle). Für Suza wär' ich gern auf die Szene gesprungen, ritterlich und sentimental — ganz wie man glühend Satisfaktion heischt für englische Erzieherinnen, deren Unschuld von Schurken in raffinierten Fallstricken gemurkst wird, oder auch für Rémy, den braven kleinen Helden von Hector Malots: ‚Sans famille'. Keinen brennenderen Wunsch hatte ich nun noch auf Erden, als daß es mit der Suza Horváth einen guten Ausgang nehme, daß sie das Mysterium der Weibwerdung auf legitimem, pensionsberechtigtem Lager erlebe. Diesem Verlangen entspricht der Autor (oder die Regie?). in letzter Sekunde — mit hörbarem Knochenbruch aller (Böses ahnen lassenden) Charaktere. Aber immer noch besser, die Charaktere brechen, als unsre Herzen . . . Dorf und Dörfler sind primitiv-novellistisch gezeichnet, mit Exkursen ins Rührsame und ins Groteske, auch in die politische Satire. Und wie jetzt die Lues zum Diskussionsstoff der Familienblätter geworden ist, so schreckt Bródy vor ‚zeitgemäßen' Ingredienzien, vor den Forderungen der ‚Jetztzeit' (Schopenhauer hat das gräuliche Wort gebührend zertreten) keineswegs zurück. Die edle Suza ist Sozialistin, Leserin Zolas; ihr Kollege Darwinist; die Männer sind sinnlich aus Ueberernährung. Und ist es nicht vorgeschritten, den Sexualwert Suzas, die doch nur eine geistige Potenz sein will, brüsk zu betonen? Alle diese Männer denken, wie der Knabe in Lessings Epigramm: „Die Hälfte mit dem Unterrocke, die, lieber Bruder, schenke mir!" . . . Die Darstellung schwelgte in Kraft und Kunst. Wie fühlte man die gelenkig befeuernde Hand eines Regisseurs, der sich der Fülle andrängender Einfälle kaum erwehren kann. Und ein wuchernder Reichtum auch bei den Spielern. Dieser Last von Nuancen und Virtuositäten war das Drama nicht gewachsen: es erlag der Ueberspannung, gab keine reinen Erregungen — trotz Lucie Höflichs, der Lehrerin, blondblonder Einfachheit, Pagays Abgeklärtheit, Hartaus Wahrhaftigkeit. Else Schiff spielte eine Budapesterin: elegant, schwarzes Tuchkleid. Das muß ich mir notieren.

Ferdinand Hardekopf

Aus der Praxis

Regiepläne

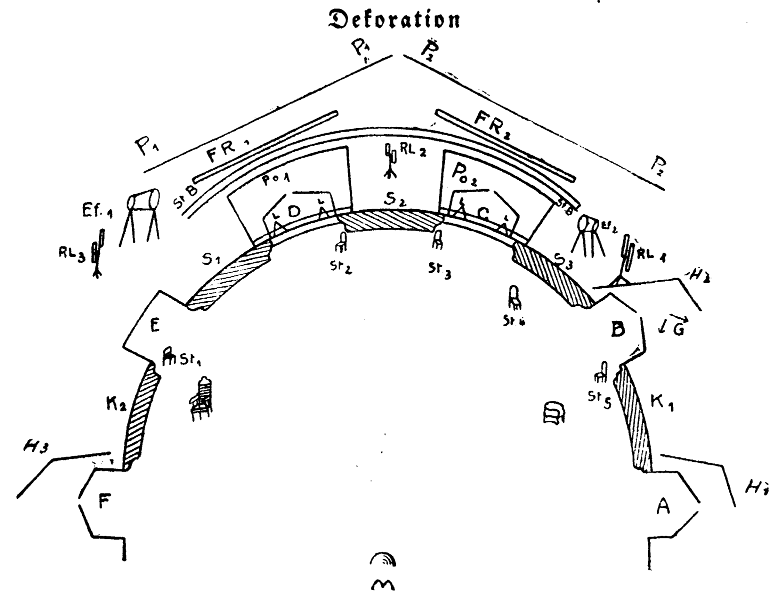
Revolutionshochzeit

Schauspiel in drei Aufzügen von Sophus Michaëlis
Verlag und Bühnenvertrieb von Erich Reiß in Berlin-Westend
Regieplan nach der Aufführung des Hebbeltheaters in Berlin
Inszenierung von Björn Björnson

Personen

Alaine de l'Estoile — Ida Roland, Ernest de Tressailles — Paul Otto, du Bartas — Reinhold Lüttjohann, Abbé Copin — Julius Karsten, Léontine — Grete Berger, Maître Jérome — Hans Wolf von Wolzogen, Prosper — Hermann Wlach, Montaloup — Hermann Nissen, Davout — Willy Prager, Marc Arron — Friedrich Kayßler, Jean Lasque — Guido Herzfeld

Dekoration



Alle drei Akte spielen in einem kleinen symmetrischen Barocksaal des Schlosses von Trionville. Durch den Balkon (D) Aussicht auf blühende Kastanienbäume (P_1). Durch Balkon (C) Aussicht auf Schloßgebäude (P_2). Sechs hohe Flügeltüren, dazwischen drei in die Wand gebaute Schränke (S_1, S_2, S_3). Zwei Kamine (K_1, K_2), darüber Spiegel. Wände rot mit Altgoldmuster. Türverkleidung und Schränke, dunkelbraunes Holz mit Altgold; Fächer teils sichtbar, teils mit grüner Seide bespannt. Boden: roter Stoffbelag in Wandfarbe. Plafond weiß mit Gold. Tür A allgemeiner Auftritt. Tür B in den Korridor; hinter ihr un-

sichtbare Tür G. Tür CD Fenster; in Türnischen C und D Laden zum Schließen (L). Rundbalkon (Steinbalustrade) St B. Balkon in Tür D und C. Podeste mit einer Stufe. Fünf leichte Stühle (Holz mit dunkelbraunem Leder mit Goldpressung) (St_1, St_2, St_3, St_4, St_5). Bei K_1 schwerer Renaissancestuhl (Holz geschnitzt). Bei K_2 hoher Armlehnsessel (rot mit Goldstoff). Glaskrone mit Kerzen, grün mit Myrten und weißen Rosen geschmückt. Ueber K_1, K_2, S_1, S_2, S_3 an der Wand Wandleuchter, fünfarmig, Altgold. Auf Kamin eine Standuhr. In den Schränken S_1, S_2, S_3 Porzellanfiguren und ‚Service', Pokale (Gegenstände des Hausschatzes). In den untern Fächern Bücher. H_1, H_2, H_3 gleich Hintersetzer.

Im zweiten Akt: Stuhl St_1 von Kaminecke K_2 hinten zum Tisch vorn links.

Im dritten Akt: Stuhl St_2 von Balkontür rechts zum Tisch Schmalseite rechts. Hinter der Szene: Zwischen Podesten Po_1 und Po_2 Strohsack für den fallenden Marc Arron.

Requisiten

Erster Akt

Auf der Szene: Auf Kamin K_2 Brautschleier, Handspiegel, Haarnadeln. Auf Schrankgesims S_3 kleines Schreibzeug mit Zubehör.

Hinter der Szene: Zwei Thronsessel, reich, grün gepolstert, Holzschnitzerei mit Altgold. Zwei Stühle (Garnitur der Szene). Tisch gedeckt mit Spitzentischtuch, geschmückt mit grünen Ranken und Myrtenblüten. Auf dem Tisch Gedeck für zwei Personen, vier Gläser, Karaffe mit Wein, Platte mit Dessert, zwei niedere Schalen mit Blumen gefüllt. Für Maître Jerôme Zeremonienmeisterstab. Für Prosper zwei gedruckte Proklamationen. Hinter der Balkonbalustrade rechts Myrtenkranz für Erneste. Platte mit Forelle für Prosper. Hinter Türen A und B Riegel zum Markieren des Sperrens.

Auf der Hinterbühne: Eine Orgel; ein Trommler; sechs Hörner (für Marseillaise und Signale). Zehn Statisten singen Marseillaise. Mehrere Schüsse. Zwei Glocken (Geläute der Schloßkapelle).

Zweiter Akt

Auf der Szene: Am Boden Kaminecke K_1 vorne Myrtenblüte.

Hinter der Szene: Hinter Tür F Waffenrock, Schärpe, Hut, Degen von Ernest für Marc Arron. Waffenrock, Mantel, Degen, Hut Marc Arrons für Ernest. Hintertür B zwei dreiarmige Leuchter, brennend, für Léontine. Hintertür F ein dreiarmiger Leuchter, brennend, für Léontine. Pistole für Marc Arron. Pistole für Montaloup. Hinter den Türen A und B Riegel zum Markieren des Sperrens.

Auf der Hinterbühne: Ein Trommler; ein Horn für Signale; fünf Mann singen Marseillaise.

Dritter Akt

Auf der Szene: Weißer Mantel Ernests auf Lehnstuhl beim Kamin.

Hinter der Szene: Geldbörse mit Geld für Marc Arron. Hinter Türen A und B Riegel zum Markieren des Sperrens.

Auf der Hinterbühne: Schüsse für Salve; ein Trommler; zwei Glocken für Stundenschlagen (hell und tief). Ein Mann markiert Schritte des Wachpostens im Korridor. Regengeräusch.

Masken und Kostüme

Tracht von 1793.

Alaine de l'Estoile: 1. Brautkleid, weiß Seide mit zartblauem Blumendessin. Brautkranz und Schleier. Gepudertes Haar. 2. Ohne Schleier. 3. Morgengewand, weiß. Haare nicht gepudert.

Ernest des Tressailles: 1. Weiße Husaren-Uniform mit Goldtressen, weiße Schärpe. Weiße Stiefeln, weißer Mantel, weißer Hut mit weißer Kokarde, leicht genäht zum Abreißen. Weiße Zopfperücke. 2. Umzug hinter der Szene. Siehe Requisiten.

Du Bartas: Uniform wie Ernest, Zopfperücke.

Vier Offiziere: Kavallerie verschiedener Regimenter.

Abbé Copin: Langer schwarzer Rock, weißes Chorhemd, Bäffchen, Stola, Käppchen in schwarz. Perücke glatt, halblang, grau.

Léontine: Rock weißblau, eng, gestreift, Taille blau Samt mit langen Frackschößen. Ueberwurf und Häubchen (weiß). Haare nicht gepudert.

Maître Jérome: Schwarzer Samtrock, schwarzseidene Kniehose, schwarze Strümpfe, Schnallenschuhe. Weiße Handschuhe. Zeremonienstock, Hut, Spitzenjabot. Weiße Perücke (Beutelform).

Prosper: Schwarzer Anzug. Samtenes weißes Jabot. Einfache Schnallenschuhe. Weiße Beutelperücke.

Zwei Diener: Wie Prosper.

Montaloup: Brauner langer Rock mit Goldknöpfen. Graue Weste. Schwarze Hose (eng), kurze Stulpstiefel. Blauweißrote Schärpe, hoher Zweimaster mit blauweißen Straußenfedern. Degen, Pistole. Perücke: braunmelierte Strähne.

Davout: Uniform der Freiwilligen von Yonne. Brille. Lederhose, kurze Stulpen mit gelben Aufschlägen. Blauweißrote Seidenschärpe. Zweimaster mit blauweißroten Federn. Schwerer kurzer Säbel. Perücke: rote Strähne, abgebunden.

Marc Arron: Blaue Uniform mit Silbertressen, weiße Hose, schwarzer Mantel (lang), kurze Stulpstiefel. Blauweißrote Schärpe. Zweimaster (Napoleon). 2. 3. Ernests Waffenrock, Schärpe und Mantel. Perücke: schwarze Strähne.

Jean Lasque: Jakobiner. Roter Waffenrock mit Wollfransen, weiße Weste mit Goldknöpfen, gestreifte enge Hose (blau-weiß), kurze braune Gamaschen, schwere Stiefel. Weißes Lederzeug, kurzes Seitengewehr. Braune Strähne, Hinterkopf abgebunden.

Sieben Jakobiner: Regellose Zusammenstellung von Uniformen regulärer Truppen und von Zivilkleidern. (Wollene gestrickte Aermelwesten, kurze Jacken; teils Strümpfe, teils Gamaschen, schwere kurze Stiefel.) Alle weißes (schmutziges) Lederzeug, Patronentaschen, Brotsäcke, Feldkessel, rote Jakobiner-Zipfelmützen, phrygische Mützen, schwarze Dreispitze, Bärenmützen. Alles mit blauweißer Kokarde. Kurze Säbel, Gewehre mit gepflanztem Bajonett. Perrücken in Strähnen, braun und schwarz, teils ganz offen, teils an den Schläfen und Hinterkopf abgebunden.

Alle Offiziere und Mannschaften der Revolutions-Armee in beschmutzten, feldmäßig abgenützten Sachen.

Beleuchtung

Erster Akt: Sonniger Morgen (bleibt). Effektständer Ef_1 links, Ef_2 rechts. Fußrampe FR_1 und FR_2. Prospekt Soffite.

Zweiter Akt: Abenddämmerlicht, später dunkel. Erst zwei, dann drei dreiarmige Leuchter. Feuerschein durch Tür C und Mondschein mit Effektständer Ef_2 rechts grün und rot.

Dritter Akt: Dämmernder Tag, dann Sonne mit Regen, zuletzt Sonne voll. Durch Effektständer Ef_1 links.

Röhrenlampen RL_1 links, RL_2 Mitte, RL_3 rechts für Tageslicht.

* * *

Patentliste

348 826. Zusammenklappbares Bett für Theaterzwecke, dadurch gekennzeichnet, daß durch Druck an einem Hebel ein Teil des Bettes ausgelöst wird, zu dem Zweck, eine Figur vor den Augen der Zuschauer verschwinden zu lassen.

Emil Brieger, Artist, Berlin, Lübeckerstr. 11. 14. 9. 08. B. 39 139.

Annahmen

Croisset und Maurice Leblanc: Arsène

Lupin, Detektivkomödie. Berlin, Hebbeltheater.

Georg Görner und Spannuth-Bodenstedt: Der Glücksschmied, Volksstück. Hamburg, Schillertheater.

Hennequin und Veber: Eine hochwichtige Angelegenheit, Komödie. Berlin, Residenztheater.

Ernst von Wildenbruch: Die Lieder des Euripides, Dramatische Dichtung. Berlin, Königliches Schauspielhaus.

Ludwig Zippert: Die Halben, Tragikomödie. Hamburg, Thaliatheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

16. 1. Hans Fritz von Zwehl: Die schöne Mirjam, Einaktige Komödie. Gera, Hoftheater.

20. 1. Emil Vanderstetten: Die blonde Comtesse, Volksschauspiel. Mannheim, Volkstheater.

21. 1. Robert Nonnenbruch: Soldatenspiel, Volksdrama. Coblenz, Stadttheater.

23. 1. Oscar A. H. Schmitz: Don Juanito, Komödie. Mannheim, Hoftheater.

D. Quehl: Um den Zweikampf, Schauspiel. Neustrelitz, Hoftheater.

Sigmund Fornheim: Elsa, Schauspiel. Preßburg, Stadttheater.

26. 1. Wolf von Metzsch-Schilbach: Nitschewo, Schauspiel. Plauen, Stadttheater.

27. 1. Karl von Levetzow: Der Bogen des Philoktet, Tragödie. Berlin, Berliner Theater.

29. 1. Ewald Silvester: Der komische Prinz, Komödie. München, Literarischer Verein Phoebus.

30. 1. Georg Okonkowsky: Die Waffen der Frau, Lustspiel. Wiesbaden, Residenztheater.

2. von übersetzten Dramen

Schalom Asch: Winter, Ein Akt. Wien, Jüdische Bühne.

Henri Bataille: Das nackte Weib, Schauspiel. Wien, Neue wiener Bühne.

Alexander Bródy: Die Lehrerin, Ungarische Dorfkomödie. Berlin, Deutsches Theater.

R. Coolus: Die kleine Kanaille, Lustspiel. Hannover, Residenztheater.

Jean Jullien: Der arme Millionär, Komödie. Wien, Lustspieltheater.

J. L. Perez: Schwestern, Ein Akt. Wien, Jüdische Bühne.

David Pinski: Vom Glück vergessen, Ein Akt. Wien, Jüdische Bühne.

Palle Rosenkrantz: Wenns brennt, Schauspiel. Stuttgart, Hoftheater.

3. in fremden Sprachen

***: Das Heim eines Engländers, Schauspiel. London, Windhams Theatre.

Serge Basset und Pierre Veber: Die großen Jungen, Gymnasiastenstück. Paris, Odéon.

R. Coolus: Viermal sieben macht achtundzwanzig, Komödie. Paris, Bouffes parisiens.

Geza Gardongi: Die Dorfspatzen, Schauspiel. Budapest, Nationaltheater.

Cicely Hamilton: Diana von Dobsons, Schauspiel. London, Kingway Theatre.

Julius Magnussen: Faulheit, Lustspiel. Kopenhagen, Dagmartheater.

W. Somerset Maugham: Penelope, Komödie. London, Comedi Theatre.

Rafael Peen: John Malones Liebesglück, Schauspiel. London, Play Actors.

Michael Provins: Der Herzensarzt, Komödie. Paris, Capucines.

Frau Rossana: Im Zuchthaus Drama. Mailand, Teatro Alessandro Manzoni.

August Strindberg: Der letzte Ritter, Drama. Stockholm, Königliches dramatisches Theater.

Gabriel Trarieux: Die Schuld, Familiendrama. Paris, Théâtre Antoine.

Wiers-Jenssen: Anne Peddersdotter, Historisches Drama. Kopenhagen, Volkstheater.

Deutsche Dramen im Ausland

Paris (Théâtre Sarah Bernhardt): ‚Die Rabensteinerin‘ von Ernst von Wildenbruch, übersetzt von Maurice Rémon und Madame Valentin.

Rom (Teatro Argentina): ‚Der grüne Kakadu‘ von Arthur Schnitzler.

Neue Bücher

Francis Wolf-Cyrian: Grillparzers Frauengestalten. Stuttgart, J. G. Cotta.

Dramen

Eugen Raaben: Halbwitwen, Drei Einakter. Dresden, E. Pierson.

Vernon Lee: Ariadne in Mantua, Fünf romantische Szenen. Berlin, S. Fischer. 105 S. M. 2,—.

Hugo von Hofmannsthal: Die Frau im Fenster, Ein Gedicht. 49 S. M. 1,—. Die Hochzeit der Sobeïde, Dramatisches Gedicht. 118 S. M. 2,—. Der Abenteurer und die Sängerin, Ein Gedicht. 155 S. M. 3,—. Berlin, S. Fischer.

Zeitschriftenschau

Karl Albrecht: Girardi-Kainz. Neue Rundschau XX, 2.

Karl Anzengruber: Erinnerungen an meinen Vater. Erdgeist III, 29.

Herbert Eulenberg: Heinrich von Kleist. Erdgeist IV.

Herbert Gutzmann: Über die Aussprache der Zischlaute auf der Bühne. Deutsche Bühne I, 1.

Edgar Istel: Zum Problem der deutschen komischen Oper. Deutsche Bühne I, 1.

Viktor Klemperer: Tommaso Salvini. Bühne und Welt IX, 9.

Theodor Lessing: Ernst von Wildenbruch. Deutsche Theaterzeitschrift 18.

J. Mittelmann: A. E. Brachvogel und sein ‚Narziß'. Bühne und Welt XI, 9.

Arthur Neißer: Das musikalische Ereignis der Saison (Elektra). Deutsche Theaterzeitschrift 18.

Arnim Osterrieth: Mindestforderungen des Schauspielers. Der neue Weg I, 1.

Anselm Ruest: August Strindberg. Masken IV, 22.

Erich Schönebeck: Die geistigen Quellen des modernen Dramas. Bühnenbote X, 4, 5.

Richard Specht: Striche bei Wagner. Erdgeist IV, 1.

Heinrich Stümcke: Ernst v. Wildenbruch. Bühne und Welt XI, 9.

Hans Wantoch: Willi Handl. Erdgeist III, 29.

Friedrich Weber-Robine: Die Disziplin des Bühnenkünstlers Theatercourier 788.

Ernst von Wildenbruch: Die Theaterzensur. Erdgeist IV, 3.

Theaterbau

Hamburg. Unter dem Namen ‚Komische Oper' wird Direktor Bendiner von dem berliner Architekten Hentschel ein neues Operettentheater am Holzenplatz erbauen lassen, das im Stil dem Hebbeltheater ähneln, 1300 Personen fassen und im Januar 1910 eröffnet werden soll.

Luzern. Ein ständiges Berufsfreilichttheater wird mit einem Baukosten- und Betriebsfondvoranschlag von 280000 Francs errichtet werden. Die Bühne soll 300 Darstellern, davon 30 Berufsschauspielern, der Zuschauerraum 5000 Personen Platz bieten. Für die Spielzeit von 24 Vorstellungen sind jährlich die Monate Juni bis September vorgesehen.

New-York. Im Oktober wird ein Kindertheater eröffnet werden. Der Zuschauerraum erhält eine achteckige Form und statt der Parkettsitze kleine amphitheatralisch aufsteigende Logen von je vier Plätzen. Gespielt wird nachmittags von vier bis sechs Uhr. Nur am Sonnabend finden auch abends Vorstellungen statt.

Wiesbaden. Direktor Rauch will ein neues Residenztheater erbauen. Er hat zu diesem Zweck ein Grundstück in der obern Louisenstraße, aus dem weitgedehnten Gelände der Artilleriekaserne herausgeschnitten, von der Stadtgemeinde zum Preise von 350000 Mark gekauft. Es geht am 1. Oktober 1909 in Rauchs Besitz über, um welche Zeit das alte Kasernengebäude wohl niedergelegt sein wird. Das neue Theater soll etwa in der Mitte der Front der jetzigen Kaserne seinen Platz erhalten und eine beträchtliche Tiefe bekommen. Das alte Residenztheater wird nicht abgerissen werden.

Engagements

Augsburg (Stadttheater): Benno Ziegler.

Berlin (Deutsches Theater): Ilse Ghiberti 1910.

Stuttgart (Hoftheater): Jan Hemsing.

Todesfälle

Constant Coquelin in Pont-aux-Dames. Geboren am 25. Januar 1841 in Boulogne-sur-Mer.

Emma Harke in Cassel. Geboren am 5. Dezember 1834. Mitglied des Hoftheaters in Cassel.

Nachrichten

Die Generalversammlung des Deutschen Bühnenklubs in Berlin wählte zum ersten Präsidenten: Direktor Hans Gregor, zum zweiten: Hermann Nissen, zum dritten: Dr. Walter Bloem.

Das Ensemble des düsseldorfer Schauspielhauses wird unter Leitung von Luise Dumont vom 27. Februar bis 6. März im pariser Theater Marigny gastieren.

Wildenbruchs literarischer Nachlaß wird von seiner Witwe im Verein mit dem Direktor des Staatsarchivs Dr. Koser und mit ihrem Schwager Generalleutnant von Wildenbruch geordnet. Die Herausgabe der Schriften und Briefe erfolgt im Lauf dieses Jahres.

Die Presse

1. Karl von Levetzow: Der Bogen des Philoktet, Tragödie in drei Akten. Berliner Theater.

2. Thaddäus Rittner: Das kleine Heim, Drama in drei Akten. Schillertheater.

3. Alexander Bródy: Die Lehrerin, Dorfkomödie in drei Akten. Deutsches Theater.

4. Alexander Engel und Julius Horst: Seine kleine Freundin, Schwank in drei Akten. Lustspielhaus.

Lokalanzeiger

1. Ueber all die großen Worte und Gesten ging die Größe des Werkes verloren.

2. Neben dem mißglückten Beiwerk, das um die Handlung gruppiert ist, und das hauptsächlich in den völlig verzeichneten Figuren zum Ausdruck kommt, legt sich der endlose, langweilige Dialog lähmend auf die Hörer.

3. Die ehrliche, herzliche Erwähnung, welche das Schauspiel der guten alten Schule gewährt, ist auch in dem Stück des ungarischen Dichters zu finden.

4. Die Autoren haben schon Besseres gemacht und werden Besseres machen.

Börsencourier

1. Ueber allem steht der beherzt unternommene Versuch einer innern Beseelung des Problems, der kraftvoll unternommene Anlauf zu einem Charakterdrama.

2. Gutes, Hoffnungweckendes ist hier mit Unterwertigem verschmolzen.

3. Die Technik ist noch ein wenig verwirrt, ihre Mittel derb und altmodisch, aber ein versöhnender Zug von Ehrlichkeit, von warmer Unmittelbarkeit trägt über alle Bedenken hinweg.

4. Wenn man die plumpe Mache dieses angeschminkten französischen Schwankes sieht, lernt man erst die graziöse Leichtigkeit der Franzosen schätzen.

Berliner Tageblatt

1. Der Gefühlswert und der geistige Mut der Tragödie sind groß.

2. Thaddäus Rittner darf den Anspruch erheben, willig gehört zu werden. Vorläufig ist seine Kunst freilich noch unreif.

3. Die Naivität des budapester Zugstückes fesselt die Aufmerksamkeit nur ein paar Szenen hindurch.

4. Es ist schon im Leben wenig amüsant, immer dieselben Bekannten wiederzutreffen. In einem Schwank wirkt es noch übler.

Vossische Zeitung

1. Das Ganze machte einen geteilten Eindruck: manche glücklichen Eingebungen der Umdichtung ringen mit schwächern Momenten, in denen die Urkraft des Motivs gegen aufklärende Wortkunst zurücktritt.

2. Der äußere Gang des Dramas ist nicht schlecht erdacht und würde gerade seiner Schlichtheit wegen ergreifend wirken, wenn Rittner es nur halbwegs verstünde, das Innenleben seiner Gestalten an das Licht der Rampe zu bringen.

3. Die im Kern ziemlich banale Komödie zeigt in ihrer Hülle genrebildliche Züge, die ethnologisch und individuell interessant sind.

4. Der erste Akt erweckte gewisse Erwartungen, die sich leider nicht ganz erfüllten.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 6
11. Februar 1909

Kinderaufführungen / von Ernst Schur

Das Märchenstück oder das Märchendrama ist eine besondere Gattung für sich, das schon in seiner Bezeichnung ausdrückt, aus welchen Bestandteilen es sich zusammensetzt: Märchen und Drama. Das Märchenhafte ist etwas Allgemein-Literarisches, eine Anschauung und Gestaltung der Dinge, die dem Naturalismus gerade entgegengesetzt ist, die nicht sich damit brüstet, die Wirklichkeit nachzuahmen; der das Leben wie ein Spiel erscheint; der alle Elemente des zu Gestaltenden willig dienen. Da werden Beziehungen hergestellt, die in der wirklichen Welt gar nicht existieren. Da erscheinen Gestalten, die weder in der Gegenwart noch in der Vergangenheit lebten. Den Dingen werden Deutungen gegeben, die sie sonst nicht haben. Dieses Poesievolle, dies Frei-Schaltende hat von jeher die gestaltende Phantasie angezogen und darum haben Dichter wie Goethe, E. T. A. Hoffmann, Brentano Märchen geschrieben. Und wenn wir an die Märchendramen Shakespeares denken, sehen wir dieselbe Gattung in ihrer Formwandlung für die Bühne.

Von dieser Höhe müssen wir herab, wenn wir von dem Märchenstück reden, das für die Kinder bestimmt ist. Hier ist alles einfach, ja primitiv. Aber wer sich einmal damit beschäftigt hat, der weiß, daß hier Ansätze liegen zur feinern und freiern Anschauung, daß auch hier noch etwas lebendig ist, das Ueberwindung des Wirklichen heißt, und das jene hohe Forderung des Künstlerischen erfüllt: Das Leben in einem Abbild sinnvollen Geschehens erscheinen zu lassen.

Dies hindert nicht, daß man dem, der dieses nur zu Weihnachten beackerte Spezialgebiet der Literatur als Nebensache, als nicht beachtenswert ignoriert, Recht geben muß. Dilettantismus macht sich hier breit. Ausbeutung vorhandener, alter Stoffe bis zum Ueberdruß. Kurz, alles Künstlerische fehlt. Die Praxis bewegt sich auf so niedrigem Niveau, daß man kaum sich getraut, von hier aus auf die Idee hinzuweisen.

Und doch muß man das tun, um den Weg innezuhalten. Daß hier

noch ein so ungeheurer Zwiespalt klafft, zeigt nur an, daß ein Gebiet Unberufenen überlassen wurde. Es ist fast dasselbe Mißverhältnis, wenn wir das alte und das neue Kinderbuch, das alte und das neue Kinderspielzeug betrachten. Bis vor kurzer Zeit gab es dergleichen nur in einer Mischung, die von Dilettanten und Industriellen hergestellt wurde. Nun haben sich Künstler und Künstlerinnen dieses Gebiets bemächtigt, und damit ist ein Anschluß an das Künstlerische erfolgt. Das Gleiche erscheint auf dem Gebiet des Märchenstücks für Kinder denkbar.

Die zweite Bedeutung liegt im Theatralischen. Gerade heute, wo der Künstler sich auch der Dekorationen bemächtigt und einem neuen Stil auf der Spur ist, der aus den Bedingungen und dem Zweck heraus das Formale prägt, erscheint das nicht als Utopie. Denn gerade das Märchenstück hat jene Abwendung vom Naturalistischen, die dem Künstlerischen so günstig ist, und das Märchenstück, das für Kinder gedacht ist, könnte im Dekorationsstil jene breitflächige, farbenfrohe, lustige Haltung bekommen, die mit dem Stil des modernen Spielzeugs, der modernen Graphik Aehnlichkeit und Zusammenhang besitzt; es ist in diesem Stil etwas Architektonisches, das Berührungspunkte besitzt mit den neuesten Problemen der Bühnenkunst.

Aus diesen beiden Faktoren, dem Literarischen und dem Theatralischen bildet sich das Märchenstück. Aus diesem Boden muß es erwachsen; dann erst steht es sicher und fügt sich dem Rahmen der Gegenwartskultur ein.

. . Das Märchenstück: ‚Den König drückt der Schuh‘, das im Neuen Operettentheater gegeben wurde, von Josefa Metz, gehört zu den Werken, die aus dem Schatz des alten Vorrats geschöpft sind. So daß eigentlich der Dichter nur ein Bearbeiter ist: eine Art Draperie gibt er dem vorhandenen Stoff; er wird Dekorateur. Und da das Märchen mit dem Herausarbeiten der großen, einfachen Elemente sich begnügen muß, so ist die Arbeit keine diffizile. Die Variation feiert hier ihre Orgien, und der einfache Verstand ist froh, ins alte, bekannte Geleise zu kommen. Es sei zugegeben, daß eine gewisse Intimität der Auffassung im Ganzen, etwas Weibliches hindurchkommt. Aber Dichterisches, Fein-Poetisches ist nicht viel vorhanden. Im Grunde bleibt es das immer gleiche Versteckspiel, die gleiche Taschenspielerart, die dem Kinde allerlei vorgaukelt. Selbst die Verknüpfung, das verstandesmäßige Arbeiten könnte feiner sein. Zusammenhangslos ist das Geschehen, das immer ein äußerliches bleibt und wenn es schon primitiv ist, viel künstlerischer, einfältiger, in diesem Sinn stilvoller sein könnte. Diese Feinheit des Stils fehlt.

Auch die Darstellung hatte einen Zwiespalt in sich. Die Szene bot manchmal primitive Kulissen; Häuser, wie aus einer Spielzeugschachtel aufgebaut, Pappeln, wie aus einem Bilderbogen geschnitten. Das war ein Anfang, eine Möglichkeit. Man konnte an die moderne Kinderbuchkunst denken. Eine bewußte Inszenierungskunst muß gerade darauf das Augenwerk richten, schon durch diesen äußern Rahmen das Milieu anzu-

deuten. Wie man im modernen Bilderbuch das Ueberladen-Naturalistische vermeidet, so sieht auch die Szene hier von dem nachahmenden Detail ab. Hier berührt sich diese Inszenierungskunst in ihren primitiv-abstrahierenden Tendenzen mit dem modernen Bühnenproblem. Dieses nachahmende Detail hatten aber die Kostüme undsonstigen Requisiten in auffälliger Weise. Wie prachtvoll könnte hier eine künstlerische Phantasie sich betätigen, die dafür sorgt, daß alle Farben breit und flächig sind, wie die kindliche Phantasie sieht, die von der überflüssigen Echtheit eines Kostüms nichts weiß. Wodurch der Stil des Märchens ebenfalls unauffällig suggeriert werden müßte.

Bleiben die Schauspieler, die versagten. Es war das Uebliche. Das Stück wird schnell und schlecht und recht einstudiert. Die üblichen Mätzchen werden serviert. Was Märchenstimmung bedeutet, das wird ganz ignoriert, und Hanswurstspäße lösen sich ab. So daß das Kind darauf gebracht wird, nur darauf zu achten, wenn einer stolpert, Gesichter schneidet oder hinkt. Da lobt man sich den echten Kasper, der weiter nichts sein will, als ein Spaßmacher, der aber darin Stil im Leibe hat, gegenüber diesen schwächlichen Versuchen, die das Phantastische nur verzerren und die intim gedachte Einheit zerpflücken.

Der Junggeselle / von Peter Altenberg

Weshalb sind unsre Restaurants so schrecklich konservativ und die Gäste so langmütig?! Weshalb gibt es keinen Neuerer, keinen Revolutionär, keinen Anbahner und Pfadfinder unter den Gasthausbesitzern und Cafetiers?! Zum Beispiel: zum Tee eine gläserne Zitronenpresse zu erhalten, um den ganzen edlen Saft der Zitrone sogleich und bequem herauszubekommen?! Man hört da entweder die Antwort: „Ja, das hat bisher noch niemand verlangt“, oder die Antwort: „Ja, wo käm' man da hin, wenn man sich das alles auch noch zulegen müßt' — — —.“ Beides ist grundfalsch, wie der technische Ausdruck für Blödsinn lautet. Denn erstens hat eben der Restaurateur gleichsam Tag und Nacht Verbesserungen nachzusinnen, nachzuspüren; zweitens aber belohnt sich jede wichtige noch so unscheinbare Verbesserung naturgemäß ganz von selbst, indem es sich herumspricht und die Gäste sich geschmeichelt fühlen durch besondere Aufmerksamkeiten. Keine selbstlose Betätigung bleibt unbelohnt. Sogar in Geschäftskreisen! Weshalb gibt es fast in keinem Restaurant jene ideale Verbindung von kräftiger Bauernkost und zarter moderner Kochkunst, eine klare Suppe, in einer Art von kleinem, tiefem, weißem oder grauem Steingut-Lavoir serviert, in der sich eine ganze zerstückelte Portion Fleisch, edle Gemüse und zarte salzige Mehlspeise zugleich vorfinden, also ein nahrhaftes Diner aus drei Gängen, zusammen bereits in einem aparten tiefen Terrinchen!? Man könnte in eine solche Suppe den Nierenbraten auslösen, das Kalbs-

gollasch hineintun, Fischfilets darin auslösen. Es wäre mit Löffel und Gabel zu essen, ersetzte vollkommen die mühseligen ‚Gänge'!

„Unsre Wiener mögen dös net — — —" ist eine verdammte Phrase. Denn ‚unsre Wiener' mögen alles, was gut ist! Weshalb stehen nirgends unter appetitlichen, kristallgeschliffenen Schutzgläsern besondere Leckerbissen, die durch ihren Anblick bereits den Gaumen erfrischen und beleben?! Sie könnten auf einer Glasplatte stehen, unter der Eisstücke sind, um es kühl zu erhalten. Zum Beispiel ausgelöste harte Eidotter, auf einer Oelschichte schwimmend.

Was ist es mit den vielen wunderbaren Cakes, die eigentliche ‚Teig-Gedichte' sind und die eingesargt sind bei uns in den zwei ‚englischen Spezialhandlungen'?! Nicht einmal den Namen nach kennt man diese kulinarischen Heiligtümer. Zum Beispiel die Bussy de Vevey. Ich schlug einem Cafetier vor, einen kristallenen Kasten bauen zu lassen und ihn vormittags und zur Jausenzeit mit Bussy de Vevey zu füllen, wobei zwischen je zweien dieser zarten Salzwaffeln eine Schichte bester Sardellenbutter sich befinden müßte. „Wann ich so was tät', mein lieber Herr, da wär' ich ja selbst schon ein halbeter Dichter und könnt' dann betteln geh'n wie Sie," erwiderte er mir. „Mir brauchen Cakes in unserm Geschäft, die nicht zerblatteln wie mürber Zunder, sondern die an' Puff aushalten!"

Also gut, so fressen m'r weiter in uns hinein die Cakes, die „an' Puff aushalten".

Ich kaufe mir oft eine Büchse dieses herrlichen Thunfisches, französische Marke, entöle ihn durch Abspülen mit Wasser, lege ihn in eine wundervolle, warme, zitronensäuerliche, kaum gesüßte, ganz ohne Mehl bereitete Paradeissauce und habe ein besonderes, unerhört nahrhaftes, leicht ver. verdauliches Gericht! Wenn man es dann noch benennt: ‚Thon au Paradis', so schmeckt es noch besser! Solchen Thunfisch, der wie allerbestes Kalbfleisch schmeckt, kann man aber auch in Sardellensauce, Schnittlauchsauce, Zwiebelsauce und so weiter und so weiter hineinlegen und erhält dadurch jedesmal eine besondere Speise! Der Idealismus des Wirtes würde ihn unbedingt reichlich entschädigen für die erhöhte Regie, denn nichts nützt den Nerven so sehr, als dem Gutes zu erweisen, von dem man eigentlich abhängig ist! Aus gleichgültigen Gästen, die zahlen und kuschen sollen, werden plötzlich Brüder und Schwestern. Aber der Wirt denkt: „Das möcht' euch so passen!" Und füttert sie ab.

* * *

Der Gleichgültigkeit der Restaurateure und Cafetiers entspricht die Gleichgültigkeit der Damen dem Essen gegenüber; äußerster kulinarischer Dilettantismus. Nie hat eine der reichen Damen den Ehrgeiz, einen besondern Jausentisch herzurichten, mit exzeptionellem Gebäck und Früchten. Alles geht seit Jahr und Tag in gewohntem Geleise. Keine interessiert sich für unbekannte Cakes, keine macht Kostproben in den ‚englischen Spezialhandlungen', keine hat den Ehrgeiz, einen Kristallkasten mit außergewöhnlichem

Gebäck zu füllen und ihren überraschten Gästen vorzusetzen. Fast alle Damen in Wien betreten die Delikatessenhandlungen und stellen die perfiden Fragen: „Haben Sie schöne Orangen, schöne Aepfel und schöne Birnen?!" Aber keine erkennt die saftige, pralle, dünnschalige Orange heraus, keine fragt nach der wunderbaren Alexander-Butterbirne, nach der tiroler Dechantbirne, nach dem goldgelbbraunen Kanada. Alle wünschen nur ‚besonders schönes Obst', überlassen es feige und verständnislos der Verkäuferin, es zusammenzustellen. Künstlerischer Ehrgeiz in kulinarischen Dingen fehlt ihnen gänzlich. Man müßte eine Konkurrenz für den Jausentisch einmal ausschreiben. Keine Dame versteht die Unterschiede in Emmenthaler, Gorgonzola, Roquefort. Sie verlangt immer nur einen guten. Und man gibt ihr den, der vorhanden ist! Nie fährt sie wegen eines Stückes Gorgonzola von Handlung zu Handlung! Sie hat keinen Ehrgeiz, ihn zu entdecken. Einer meiner Freunde sagte einmal sehr treffend: „Man kann eine Frau nicht recht von Herzen lieb haben, die in den Restaurants, ohne auch nur in die Speisekarte zu blicken, immer einfach ‚Roastbeef mit Reis' bestellt! Es liegt keine Persönlichkeit darin, es ist die allübliche, öde, konventionelle Art, sich zu ernähren, die Abfütterung ohne Liebe und Lust, die kulinarische Temperamentlosigkeit, und implicite — pfui über das Wort implicite! — und daher mitinbegriffen die allgemeine Temperamentlosigkeit in allem und jedem. Meine arme Mama sagte mir zeitlebens: „Wie kann ein so intelligenter Bursch wie du so viel Wert auf das Essen legen?!?" — „Eben deshalb," erwiderte ich ihr frech und geistesgegenwärtig. Frauen werden immer verlegen, wenn man mit ihnen über kulinarische Angelegenheiten spricht. Denn sie verstehen davon nichts, und vor allem haben sie keinerlei reges Interesse dafür. In Gesprächen über Maeterlinck sind sie jedoch ungeheuer angeregt. Sie halten jedesfalls richtige Ansichten über Dichter für wertvoller als gut und besonders sich ernähren! Da kann ich ihnen nicht beistimmen. Zum Beispiel, ich selbst erkenne die Qualität eines Fleisches, einer Frucht von außen. Darauf bilde ich mir sehr viel ein. Ich bin bereit, viele sogenannt sorgsame Hausfrauen zu blamieren, obzwar ich nur ein elender Junggeselle bin! Nein, es muß unbedingt der ‚kulinarische Ehrgeiz', ha, ich habe ein Wort geprägt, bei unsern reichen, sorgenlosen Damen geweckt werden. Es ist direkt eine künstlerische Angelegenheit! Keine wage es mehr, in der Delikatessenhandlung zu lispeln: „Bitte, schicken Sie mir aber recht, recht schönes Obst," sondern sie hat, insofern sie Anspruch erheben will auf unsre Achtung, mit tiefem Verständnis jede Birne, jede Orange, jede Dattel und so weiter und so weiter und so weiter selbst auszuwählen mit ‚untrüglichem Blicke', wie es im Homer heißen könnte. Man hat nie zu fragen: „Ist dieser Schinken, dieser Kalbsschlegel auch mürb?!" Sondern man hat es zu wissen beim Anblick allein! Das ist ‚Genialität'! Der edle Hut, o Frau, den du für teures Geld auf dem Kopfe hast, beglückt uns weniger als die edle Speise, die du uns vorsetzest — — —. Voilà!

Kainzens Hamlet

Das ist die Vollkommenheit. Jeder Hamlet, so viel ich ihrer sah, läßt sich auf ein paar Wesenszüge festnageln, die das Bild bestimmen helfen, aber nicht ausmachen. Auch Kainz selbst war vor zehn Jahren nur derjenige Teil des Hamlet, der vom Witz im weniger gebräuchlichen Sinne, vom Hang zur Analyse, von Sarkasmus und Bitterkeit leben kann. So wenigstens habe ich ihn in der Erinnerung. Lag es an ihm oder lag es an mir: von der Klarheit und Schärfe dieses zersetzenden Geistes wurde für mich die Melancholie und die Mystik eines hamletischen Daseins ein bischen als Schwindel, als fauler Zauber entlarvt. Liegt es an Kainz oder liegt es an meinem zunehmenden Alter, das der Eindeutigkeit und Feststellbarkeit von ‚Gefühl' und ‚Seele' mißtrauen gelernt hat: an diesem neuen Hamlet fehlt mir nichts mehr zu Shakespeares Hamlet. Hier hat nicht ein Schauspieler der Gegenwart einen Dramenhelden der Vergangenheit seiner zufälligen, zeitverhasteten Existenz angepaßt, was im übrigen gar nicht weiter tadelnswert wäre; sondern hier hat eine Vermählung zwischen einer zeitlos großen Dramatik und einem, wenn auch nicht zeitlosen, so doch zeitlos großen Schauspieler stattgefunden und eine Gestalt hervorgebracht, die man, mit unpedantischer Uebersetzung des Wortes, ‚novantik' nennen könnte. Ein Wunderspiel erregbarster Nerven in einer Form von klassischer Geschlossenheit. Dabei ist leichter zu sagen, was Kainzens Hamlet zu seinem unermeßlichen Vorteil von andern Hamlets unterscheidet, was alles er, dem Dichter näher, unterläßt, als was er tut. Wenn man ihn sieht und hört, hat man überhaupt den Eindruck, daß er nichts zu tun braucht. Dieser Eindruck ist sicher trügerisch; aber er beweist, mit welchem Erfolg aus einer hingebenden Arbeit jede Spur von Arbeit getilgt ist. Sonst hat Hamlet Mühe, Opheliens Beschreibung nicht Lügen zu strafen. Hinter diesem hier bleibt die Beschreibung weit zurück. Des Hofmanns Auge? Das wäre ohnehin nicht viel. Dieses glühende, fragende, bohrende Auge dringt auf den Grund der Dinge, um vor ihnen zurückzuschaudern, verschleiert sich schwermütig beim Anblick menschlicher Gemeinheit und bricht, ohne das Rätsel seines unbefriedigten Erdenseins für sich selber, aber nicht ohne es für uns gelöst zu haben. Denn bereits in diesem Auge liegt Kainzens ‚Auffassung' des Hamlet: als eines Adelsmenschen, der sich in die dumpfige Atmosphäre praktischer Interessen verbannt und sich ihr nach seiner sensitiven Konstitution nicht gewachsen fühlt; als eines Philosophen, dessen Aufgabe es ist, nach der Herkunft, dem innern Zusammenhang und der Tragweite aller Regungen und Handlungen

zu forschen, und der über seinen Grübeleien tatenunfroh und tatenunfähig wird. Er zaudert nicht aus Feigheit und nicht aus Schwachheit, sondern aus Gedankenfülle, und es gehört zu den Unbeschreiblichkeiten der Schauspielkunst, wie Kainz diese Gedankenfülle bewältigt. Man steht vor seinem Reichtum um so verblüffter, als man sich nicht einmal imstande fühlt, ihn völlig aufzunehmen, geschweige denn begreift, wie ihn ein Sterblicher in sich haben und in solcher Farbenpracht von sich geben kann. Hätte dieser Hamlet nur des Gelehrten Zunge, die Ophelia ihm zuspricht, so würden wir erfahren, was er denkt, und vielleicht auch, wie er denkt. Gervinus oder Karl Werder oder gar Hermann Türck auf der Bühne. Dies hier nun ist nicht einer, der den Hamlet als Genie spielt, sondern, was mehr ist, einer, der den Hamlet genial spielt. Er hat die göttliche Gabe, das Shakespearesche Versgewand übersichtlich vor uns auszubreiten, es zugleich aber in so schönem Faltenwurf um sich zu breiten, daß Hamlet stets in seiner vollen Zier vor uns steht. Kainzens Stimme erklärt und gestaltet in einem. Welch eine Stimme! Welch unvergleichlich biegsames, volltönendes, wärmendes, fortreißendes, welch ein beglückendes Instrument! Diese Stimme ist dunkel-verhängt in der Klage um den Vater; heißblütig zürnend in der Selbstanstachlung; voll mühsam versteckten Hohns vor dem geflickten Lumpenkönig; schamhaft erzitternd in der Szene mit der Mutter; männlich-gerade gegen Horatio; von mitleidiger Souveränität über den närrischen Polonius; hoffnungsvoll beschwingt beim Empfang der Schauspieler und unnachahmlich geistreich bei ihrer Unterweisung; angeekelt durch das Geschmeiß der Rosenkranz und Güldenstern; voll diabolischer Bosheit zu Osrik, einem Hofmann; weisheitsschwer resigniert auf dem Kirchhof; in aller geheuchelten Grausamkeit von keuscher Innigkeit zur lieblichen Ophelia; funkelnd und schmetternd und stürmisch ritterlich im Kampfe mit Laertes. Hamlet hat ja, immer nach Ophelien, auch des Kriegers Arm, und es ist Kainzens eigenstes Geheimnis, wie er es fertig bekommt, dem Prinzen alle heldischen Tugenden einer feurigen Jugend zu geben, ohne unsern Glauben an seine feminine Tatenscheu im mindesten zu erschüttern. Er erfüllt damit freilich nur eine von den Forderungen der Rolle; aber es ist diejenige, an der die meisten Schauspieler, entweder aus Temperament oder aus Anämie, scheitern. Hamlet, der sich immer irgendwie zu verstellen hat, muß eben auch in diesem Punkte scheinen können, was er nicht ist. Wenn er von der, die ihn vermöge ihrer Liebe kennt, der Sitte Spiegel und der Bildung Muster genannt wird, so ist das zugleich im Sinne einer höfischen Repräsentation zu verstehen, deren Opfer selbst dann Haltung zu wahren weiß, wenn es am liebsten zusammensinken möchte. „Doch brich, mein Herz, denn schweigen muß mein Mund.“ Kainz wahrt seine

Haltung in allen Lebenslagen mit herrlicher Würde, mit königlicher Ueberlegenheit. Mehr noch, aus diesem Zwang zieht sein Hamlet die feinste Essenz: das Lachen der Verzweiflung, den Humor des Galgens. Diese gepeinigte, zerschundene, mißbrauchte Seele hat als letzte Zuflucht eine stille, reine, fatalistische Heiterkeit des Gemüts, vor der der Tod seinen Stachel, die Hölle ihren Sieg verliert. Ueber seinen Eintritt lächelt und weint man zugleich. Das ist die Vollkommenheit.

Gedichte/ von Konrad Müller-Kaboth

Und weil ich denn nicht anders kann,
Faß ich die Feder behutsam an.
Der erste Strich — da ist er schon,
Ein Dunkles schwebt — strebt auf — ein Ton
Springt ab mit klärender Gewalt,
Nachstürzt ein zweiter, dritter bald,
Eh' noch der Mund die Worte spricht,
Vollendet sich das neue Gedicht:

Stille sein. Die düstere Geberde
Lassen ganz. Mit großen Augen
Unbewegt abwandeln dieser Erde

Grobgezimmert Schicksal. Letzte Laugen
Schlürfen anders nicht wie junge Süßen
Staunend ersten Aufschauns, müd sich saugen

Am Geschehn, nichts nachgenießen,
Abtun gestern noch das Spiel von gestern,
Schale sein und Sieb dem ew'gen Fließen

Und den Schicksalsstrick der grimmen Schwestern
Schneiden göttlich frei in Tag und Tage:
— Nie will ich das Leben lästern —.

So einsam bin ich hingestellt,
So schauensfern, ohn' Mitgefühl . . .
Ich bin kein Mittel — und kein Ziel
Drängt mich in diese tätige Welt.

Ihr knüpft umsonst ein menschlich Band!
Ich bin nichts als ein Fünkchen Licht
In einem Auge, das nie bricht! . . .
Ihr heischt umsonst von meiner Hand

Die Tat, die eurem Dienst getan!
Zum Schauen bin ich hergesandt,
Zum Leuchten, weil ich Dunkles fand —
So, ohne Spur, rinnt meine Bahn . . . .

Wege zum Drama / von Julius Bab (Schluß)

IV

Der Lyriker und Phantast, der zum Dramatiker werden soll, muß ein ‚Philosoph‘ sein. Beileibe nicht im Sinne der ‚Professorenphilosophie der Philosophieprofessoren‘ auch nicht so, daß er ein fertiges, allerledigendes Begriffssystem im Kopfe trüge. Aber zunächst doch wohl im guten, alten Sinne des Wortes: ein Philosoph — einer der ‚sich zu fassen‘ weiß. Einer, der, was ihm auch begegnen mag, nicht im blinden Affekt aufgeht, ganz vom großen Gefühl hingenommen, ein Parteigänger — sondern einer, der bei aller Wärme der Empfindung den Blick offen behält für das Gewebe von Ursachen und Folgen, der in jeder Katastrophe noch mit Anteil und Einsicht dem Spiel von Kräften und Gegenkräften zuschaut, der, mit einem Worte, zu aller sinnlichen Kraft der Einfühlung auch geistige Leidenschaft besitzt, der die Wollust des Begreifens kennt. In dieser Gemütsdisposition liegt dann wohl auch der Keim zum ‚Philosophieren‘ im wissenschaftlichen Sinne: der Trieb, die Welt der Erscheinungen in Begriffen zu ordnen und zu formen. Aber wie weit der Dichter auf diesem Wege kommt, das entscheidet gar nichts. Wessen er bedarf — um der dramatischen Form willen, die eine Mehrzahl gegeneinander gerichteter Kräfte lebendig entfalten soll — das ist nur jener letzte kontemplative Seelengrund, die Fähigkeit, auch im wildesten Aufruhr der Gefühle nach zwei Seiten blicken zu können, das ist etwas von der großen, bauenden, erhaltenden sozialen Tugend: von der Leidenschaft der Gerechtigkeit.

Leo Greiner, an dessen jüngstem dramatischem Gedicht nichts stärker hervortritt als diese spezifisch dramatische Tugend, diese leidenschafliche Gerechtigkeit, diese Wollust am gleichgemessenen Zweiklang, Leo Greiner ist doch seiner dichterischen Herkunft nach ein Lyriker: Verse seines ‚Tagebuch‘ zählen zu den schönsten Gedichten, die in den letzten Jahren deutsche Sprache hervorgebracht hat. Auch ist Greiner (soviel mag von seiner Biographie zur Sache gehören) seiner Zeit unter den ‚Elf Scharfrichtern‘ gewesen, schauspielernd, vagierend inmitten dieser vorläufig letzten starken Blüte deutscher Bohême. Ein Bohémien, der die sozialen, vergleichenden rechtschaffenden Normen verschwört, um ganz dem Ruf des Bluts und der Stunde zu leben; ein Lyriker, gewohnt, jedem Gefühl sich hinzugeben, bis in jene letzte Tiefe, wo es aus Worten Musik löst: das ist Greiners Herkunft. Wenn er nun über den ‚Liebeskönig‘, dessen dramatische Linienführung sich noch häufig im Sturm lyrischer Gefühlsergüsse, phantastischer Fabulistik verwirrte, zu einem Werk hinfand, das in seiner dialektischen Härte, seiner starren Gerechtigkeit fast kalt, fast blutarm wirkt: so wird keiner von einem Mangel ursprünglicher Gefühlskraft sprechen dürfen; man wird vielmehr die Energie einer hartklaren Selbsterziehung bewundern und den Fortschritt zur eigentlich dramatischen Form begrüßen müssen.

Die Kämpfer seines neuen Dramas hat Greiner beide mit eherner Notwendigkeit gepanzert, mit schneidendstem Naturrecht bewehrt. Gleich sind Waffen und Kraft — unvermeidlich beiden Kämpfern das Verderben. Wie eine Lawine, groß, mitleidslos, unaufhaltbar soll vor uns niedergehen ‚Herzog Boccaneras Ende' (bei Julius Bard in Berlin). Der alte Herzog von Genua tut seine Tat aus dem tiefsten aller Menschentriebe heraus: er will nicht sterben, nicht vergehen. Wie der geringe Mann um sein bischen Leiblichkeit zittert und sich getröstet „in seinen Kindern fortzuleben", so will er, der Größere, nicht als Geist, als Kraft spurlos verlöschen und will sich in freier Wahl einen Erben erschaffen, einen, der ganz sein Werk sei, ganz beladen und erfüllt von seinem Leben, Sinnen und Sein. Und Herzog Boccanera liebt den jungen Adorno und zieht ihn zu sich, hebt ihn empor. Aber in Adorno ist das Recht und die Notwendigkeit jedes eigenen freigeborenen Lebens: er blüht auf mit herrlichen natürlichen Gaben, erringt Neigung der Herzogstochter, Gunst der Edlen, Liebe des Volkes — er scheint schon auf dieser selbsterworbenen Basis jetzt aussichtsvollster Erbe, ja Rivale des Herzogs. Das will Boccanera nicht dulden. Er liebt diesen Jüngling, aber als ein Tyran: er will ihn als sein, nur sein Geschöpf. Und skrupellos wie ein Tyrann beschließt er, seine stolze Existenz zu verderben, um ihn noch einmal ganz von neuem aufbauen zu können, mit seinen Händen. Er schickt den bisher immer siegreichen Adorno in einen neuen Krieg; aber er sendet ihm einen andern Feldherrn des eigenen Heeres in den Rücken, der ihn vernichtet. Geschlagen kehrt Adouno zurück — und nun will Boccanera den also gestürzten, den gehaßten und geliebten Erben als ein Kind seiner Gnade neu erheben. Aber er bedenkt nach Tyrannenart nicht die verletzliche Menschenwürde in des andern Brust. Adorno kann dies Spiel mit seinem Leben nicht dulden. Er hat Anspruch, ein Eigener zu sein, und den Rachedurst um seine Freiheit nährt er als Genueser noch mit dem Groll um all die Menschenleben, die in jener unglücklichen Schlacht der Tyrann seiner großen Laune opfern ließ. Er kommt als Rächer. Und nun stoßen die beiden zusammen, von feindlichen Willenskräften bis zum Rande geladenes Gewölk — der vernichtende Blitz springt auf. Boccanera zwingt den Feldherrn zu seinem Erben, seinem Nachfolger, seinem Eidam — seinem! Aber Adorno erzwingt des Herzogs Tod. Und als der sterbende Gewalthaber nun als die tiefste Wurzel seines Tuns die tiefste Sehnsucht der Kreatur, die Liebessehnsucht, den Willen, Einem, Einem alles zu sein, enthüllt, da kann Adorno zu dem einst Geliebten nicht ‚Vater' sagen, weil er zu sich selbst sonst ‚Vatermörder' sagen müßte. Ein furchtbarer Abgrund liegt am Ende zwischen den beiden — und die Sucht der Vereinigung war es, die ihn aufriß. Die Liebe entflammte die Eigensucht zu fürchterlichster Macht; die Todesflucht rief den Tod herbei.

Dies ist eine Tragödie von mächtigem und reinem Entwurf; und in den letzten Szenen des Greinerschen Aktes erschüttert die Größe dieses

Verhängnisses zweifellos unsre Sinne. Aber war es wohlgetan, nur die Katastrophe dieser Tragödie in einem Akt zu formen? Wäre nicht der Eindruck ein ungleich stärkerer, wenn diesen selben Szenen statt einer überdrängten, nervös machenden Exposition Akte vorausgingen, in denen uns das Leben dieser beiden nahe gebracht wird, in denen aus reichen und wertvollen Kräften das Verhängnis unhaltbar heranwächst? Wie viel tiefer würde uns, so geführt, die Katastrophe erschüttern, zu der wir jetzt mehr ermüdet als entflammt gelangen durch diese anstrengenden Szenen hindurch, die nun sagen müssen, was ebensoviel Akte hätten entfalten sollen! Adornos Wesen bleibt bis zuletzt schemenhaft, und nur die düstere Gewalt des Alten leuchtet fesselnd und unheimlich über der Szene. Aber wenn das Interesse an der Farbe eines Charakters haftet, wenn die Wirkung balladesk in einer Katastrophenstimmung als Selbstzweck gipfelt, so wird die Wirkung einer groß erdachten Tragödie damit verneint: denn die ist viel mehr als ein gefühlvoll abgestimmter Nervenchoc, die ist ein seelisches Erdbeben und eine Himmelfahrt. Breite, Anstieg, Entfaltung, langsames Wachstum braucht die Tragödie — es war ein unglücklicher Gedanke, ihr Wesen in einem Einakter kondensieren zu wollen. (Die griechische Tragödie, die in ihren Chören die breiten Ruhepunkte und tiefen Einschnitte, sowie die gefühlsverbreiternde Umwelt ersetzt, ist mit ihren sogenannten Einaktern kein Gegenbeweis.)

Es kommt hinzu, daß auch Greiners Sprache die rechte Bildkraft, den fortreißenden Zug erst in den letzten Szenen findet; vorher erscheint sie oft trocken, mit üppigen Adjektiven mechanisch aufgefüllt und doch karg. Dies wird natürlich, zum Teil, durch die unglückliche Komposition veranlaßt: in dieser ersten Akthälfte alles Nötige laut werden zu lassen, ist eine so eminente technische Aufgabe, zwingt den Verstand so in den Vordergrund, daß das lebenzeugende Gefühl darüber zu kurz kommen muß. Aber die Wurzeln dieser — wie ich denke, nur akuten — Schwäche liegen tiefer: Greiner ist in einem Stadium der brutalen Selbsterziehung, Erziehung zum Dramatiker, das heißt: zur Klar-Stellung, zum Ueber-Blick, zum ruhigen Kampfrichtertum. Er will den Einblick in das Recht aller Parteien, will die Loslösung von blos subjektiver Entzückung — und so scheut er instinktiv jedes Sichgehenlassen, jedes gefühlvolle Hinsinken in eine Einzelseele, eine Einzelrede. Seinen Blick starr auf das Ziel des Ganzen gerichtet, versäumt er öfters, das Leben aus dem Stein der Augenblicke, der einzelnen Worte zu schlagen. Dies ist natürlich ein unvollkommener Zustand; Greiner wird seine neue Klarheit erst vergessen, das heißt: in den selbstverständlichen Besitz seines Blutes herabsinken lassen müssen, wenn er zu vollkräftiger dichterischer Wirkung kommen will. Auch im Detail dieses Einakters ist viel, was Zukunft verheißt; mächtige, dramatisch schlagkräftige Worte zucken auf, und vor allem wieder (wie schon im ‚Liebeskönig') höchst wirksam gestellte bedeutsame szenische Bilder, theatralische Zusammenklänge von Situationen und Reden, die auch den äußeren Erfolg des Akts verbürgen

sollten. Nur sind all diese Gaben noch wie Einzelgeschmeide verstreut, der feurige lyrische Strom schmilzt sie nicht in eine fortleuchtende Kette; eine Starre liegt noch über dem Gedicht — die Starre des zu wachen, zu angespannten Bewußtseins. Zu angespannt wacht er über die Reinheit des dramatischen Zweiklangs, über die dramatische ‚Idee‘, den philosophischen Kern. Solange man noch den Lyriker in sich bekämpfen muß, um Dramatiker zu sein, kann das ganz Harmonische nicht gelingen. Aber der Dichter, der die tragische Dialektik so im Blut hat, daß sie seinen freiesten phantastischen Erfindungen, seinen wildesten lyrischen Entladungen noch unentrinnbar beigemischt ist; der Dichter, dessen weltweitem allgerechtem Gefühl ein mit belebender Phantasie erschautes Schicksal sich ungerufen zum ganz durchseelten Kampf zweier Grundmächte gestaltet — der Dichter erst wird den Weg des Dramas zu Ende schreiten.

Coquelin / von Herman Bang

Coquelin war kein ‚Schauspieler‘. Wer in ihm nur einen berühmten Akteur unter vielen andern zeitgenössischen berühmten Akteuren sehen wollte, der würde Coquelins Stellung zu seinen Lebzeiten und Frankreichs Trauer nach seinem Tode nur wenig verstehen können.

Er war auch kein ‚Repräsentant‘ der französischen Schauspielkunst. Die französische Bühnenkunst hat viele Repräsentanten, doch die Republik würde niemals Le Bargy nach seinem Tode mit dem Pupur der Könige und mit fürstlichen Ehrenbezeugungen auszeichnen.

Also Coquelin war kein berühmter Schauspieler in der Stadt Paris. Und er war keiner der vielen Repräsentanten französischer Bühnenkunst. Er war mehr, viel mehr. Er war die Verkörperung der Tradition in diesem merkwürdigen Frankreich, welches das Vaterland der Revolutionen und die festeste Burg der Traditionen ist.

Dies war seine Bedeutung, und dies ist es, was Frankreich empfindet.

Dieser eine Schauspieler, der so viele Jahre hindurch außerhalb des Théâtre français stand, war selbst die Verkörperung des Komödienstils der Comédie française. Die Jahrhunderte alte Ueberlieferung im Hause Molières hatte in diesem einen Manne Gestalt bekommen. In der Reinheit seiner Sprache, die den Ohren wonnevollen Genuß bereitete; in dem Bau seiner Rede, die geschärft und zugespitzt war wie ein Pfeil; in der Linienführung seiner Menschenschilderung, wo jeder Strich klar und logisch war; in der Art seines Witzes, der verstandesmäßig und der eilige und blendende Bote des blendenden und überlegenen Gehirnes war.

Coquelin war der französische Stil, und um diesen ganz zu vervollkommnen, trug er am liebsten auch das Kostüm dieses Stils. Seine ganze Intelligenz und all die siegesgewisse Unfehlbarkeit entfaltete er am reichsten in der Molièreschen Komödie. Innerhalb dieses eisenfestesten

Rahmens der Tradition konnte seine Ueberlegenheit — die in dem Bewußtsein von dem unvergleichlich klaren und scharfen Organismus seines Gehirnes wurzelte — sich bis zum befreienden Uebermut der Komik steigern . . .

Dem Uebermut, der Coquelin, als Mascarille, beinahe zum Genie erhob . . .

Beinahe —. Denn dieser Tote, der, neben den Genies seiner Zeit, ein Menschenalter hindurch als ein Genie und ein Gleichgestellter gefeiert wurde, hatte sicherlich nur ein Talent bis zur höchsten Vollendung gezüchtet. Jener letzte Funke und jenes letzte Feuer, die keiner jemals mit Worten definiert oder umfaßt hat, die aber die tiefste Seele und das tiefste Geheimnis des Genies sind, sprühten und brannten nicht in diesem Menschen oder in seiner Kunst.

Das scheint festzustehen.

Ein Genie wird niemals das noch so vollkommene Bild der Tradition. Das Genie sprengt, was Coquelin erhielt, und es erweitert machtvoll die Grenzen, innerhalb deren Coquelins klare Ruhe Halt machte und verharrte.

Auf den hundert Reisen des verstorbenen Künstlers spielte er oft und mit Vorliebe in den ‚Königlichen Schauspielhäusern‘. Es gibt Länder und Staatenverbände, in denen diese hochvornehmen und offiziellen Lieferräume für die Kunst einer Sarah Bernhardt und einer Eleonora Duse verschlossen geblieben sind. Coquelin, dem ersten Künstler und einem der ersten Bürger seines Landes, öffneten sich die königlichen Türen bereitwillig. Darin liegt etwas sehr Symbolisches und tief Kennzeichnendes. Die Genies bringen Unruhe mit sich und womöglich allerhand Brand und tragen Beängstigung in die Gemüter. Coquelin brachte nur die Vollkommenheit. Vom Boden der Revolution kam er, Gambettas Freund, mit dem Lilienbanner der Tradition in seinen republikanischen Händen. Die Könige empfingen ihn wohlwollend.

Doch Frankreich trauert bei seinem Tode trotzdem mit Recht.

Denn Coquelin war ein großer Bewahrer von Galliens ererbtem Geist.

Herr Fuchs, ein Reformator / von Theodor Lessing

1

Es gibt Leute, die sagen, daß Friedrich Hebbel ein großer Dichter sei. Es gibt wieder andre Leute, die sagen, daß Henrik Ibsen ebenfalls ein großer Dichter sei. Wenn man diesen Leuten, die sich zu solch tüchtiger Ansicht bekennen, im Leben begegnet, dann freut man sich ihrer und drückt ihnen die Hand und sagt: „Mein Freund, wie haben Sie Recht! Oh, wüßten Sie, mein Freund, wie Recht Sie haben!“ Nun gibt es aber

andre — Reformatoren, Kulturkritiker, Kulturpsychologen, Bühnenästhetiker, Kämpfer für eine ‚neue Epoche der Kunst', oder wie immer sonst sie sich gern nennen hören — nun gibt es andre, die sagen genau dasselbe: „Hebbel ist ein großer Dichter, Henrik Ibsen ist ebenfalls ein großer Dichter". Aber sie sagen es anders! Sie sagen es mit Zittern in der Stimme. Es erbebt ihr innerstes Gemüt. Es schwillt ihnen die Zornesader auf ihrer Stirne. Ihr Haar strafft sich empor. Die Worte bleiben heiser in der Kehle stecken. Schaum tritt vor ihre Nüstern. Bacchische Begeisterung, Taumel oder (wie man heute lieber hört) ‚das Dionysische' ergreift sie. Sie tanzen, sie wahrsagen, sie geben sich ‚kosmisch'. Sie reden genau so wie Friedrich Nietzsche oder wie Paul de Lagarde oder wie Thomas Carlyle geredet haben, oder wie das letzte von den vielen, vielen Büchern, die sie alle, alle gelesen haben. Sie schreien es hinaus in die deutschen Lande, mit Hinopferung, mit herzblutender Rechthaberei: „Wahrheit ist Wahrheit. Einst kommt der Tag! Ich lebe dafür, ich sterbe dafür. Und wenn die Welt mich verbrennen will — Hebbel ist ein großer Dichter; Henrik Ibsen ist ebenfalls ein großer Dichter." Diesen Schrei, diesen Seelenschrei, diese Uroffenbarung deutscher Kultur vernimmt nun schließlich sogar das längste und größte Ohr; Publikus, der Ewig-Gestrige. „Bei Gott", denkt Publikus — wahrhaftig er denkt! — „warum schreit dieser Mann denn so? Was hat er nur? Warum blutet, trieft und tropft seine Seele gar so sehr?" Und nun vernimmt Publikus deutlich die neuen Worte: „Hebbel ist ein großer Dichter, Henrik Ibsen ist ebenfalls ein großer Dichter". — „Was?" ruft Publikus begeistert aus, „Das habe ich doch gleich gedacht; dies ist eine Wahrheit; dieser Mann hat Recht. Ich begreife ihn vollkommen, und ein solcher Mann ist noch nicht ‚anerkannt'? Schlecht ist die Welt, gemein die Menschheit! Wahrheit ist Wahrheit. Nun kommt der Tag ... Hoch unser Führer — ich folge." So ist denn wieder ein neuer Reformator geboren. So lange bis ein andrer gehört wird, welcher schreit: „Wahrheit ist Wahrheit. Ich lebe dafür, ich sterbe dafür. Hauptmann ist ein großer Dichter, Maeterlinck ist ebenfalls ein großer Dichter!"

2

In München hat man im vorigen Jahre wieder ein neues schönes Theater gegründet, das man ‚Künstlertheater' nannte. Ueber dieses Theater, das manchmal gut und manchmal schlecht spielte, hat man allerlei Theoretisches geschrieben. Man berief sich dabei auf Schriften von Herrn Georg Fuchs. Herr Georg Fuchs ist ein vortrefflicher münchner Schriftsteller, der Bücher verfaßt hat, von denen ich keines zu Ende gelesen habe, noch je zu Ende lesen werde. Darum ist mein Vorsatz, Herrn Georg Fuchs in seiner Reformatorhöhle aufzustören, ebenso grundlos und unerforschlich, ebenso ruchlos und schlecht, wie das Leben selber. Ich habe eigentlich Herrn Georg Fuchs sehr lieb. Ich habe eigentlich auch nichts gegen seine Bücher. Ich finde sie langweilig; aber das Langweilige ist gesund, und

sie triefen allesamt von Begeisterung für das Schöne-Wahre-Gute, so daß ich bei Gott nicht wüßte, wie ich es nur anfangen sollte, mit ihnen nicht übereinzustimmen. Aber das Schicksal will, daß ich ein Exempel statuieren, einen Schulfall vorbringen muß für das, was ich unter der so allgemein gebrauchten Aufschrift ‚Bühnenästhetik‘ verstehe; oder für das, was ich nicht darunter verstanden wissen will. Darum gönne man mir diese harmlose Fuchshatz, und daß ich meine schamlose Rakete an sein schönes rotes Schwänzlein binde. Es soll ihm ja gar nicht wehe tun. Es soll nur eine Fackel abgeben, an der sich niemand verbrennen wird, als ich selber....

3

‚Aesthetik der Bühne‘ ist Erkennen, ist ‚Denken über...‘. Der Gegensatz von Erkenntnis heißt: Erfahrung! Der Gegensatz von Denken heißt: Wissen! Damit habe ich beileibe nicht bezweifelt, daß alles Erkennen ein Erfahren voraussetzt. Ich wünsche nicht im mindesten zu bestreiten, daß Wissenschaft die Basis für Denken ist. Wohl aber behaupte ich aufs bestimmteste: Wissen oder Erfahren auf einem Gebiete (also auch das Wissen oder Erfahren von Tatsachen des Theaters, oder von Tatsachen seiner Geschichte, Technik, Praktik, Taktik und Faktik) hat nicht das mindeste zu tun mit der Einsicht in das Gebiet, mit der Erkenntnis, was alle diese Tatsachen und Erfahrungen eigentlich bedeuten. Aesthetik ist also niemals Kunstgeschichte! Aesthetik des Theaters ist etwas völlig andres als ein Wissen um pragmatische Tatsachen der Bühnenwelt. Man sucht nun leider gegenwärtig in der Aesthetik eine Art von Kunstschreiberei. Man verwechselt somit auch die Theaterästhetik mit Theaterkritik oder mit Literarkritik. Man verwechselt oder untermengt die ganz spezielle Aufgabe des Bühnenästhetikers mit den gewohnten Tugenden des literarisch oder kulturhistorisch gebildeten Publizisten. Herr Georg Fuchs ist solch ein Publizist. Ein recht lesbarer, guter, gescheiter Publizist. Unter einem Publizisten aber verstehe ich (cum grano salis) einen Mann, der vor allem mit einem unbezwinglichen Bedürfnis nach Gesprächigkeiten gesegnet ist. Ein großer Publizist (welcher Chefredakteur werden oder ein großes Magazin für Kunst und Wissenschaft herausgeben will) muß vor allem an Hypertrophie der Sprachzentren (auf beiden Schläfenlappen) leiden. Man stelle Herrn Georg Fuchs die Aufgabe, über japanische Lackkästchen zu schreiben, oder über die Zukunft Chinas, oder über Florenz im Jahre 1550, vielleicht auch im Jahre 1660, oder über Peter Behrens, oder über Hans von Marées — er wird über jedes Ding der Welt den Goldlack der Begeisterung breiten, wie die Schnecke über Blumen silbrigen Schleim. Es liegt keine Notwendigkeit vor, daß er heute über Japan schreibt und erst morgen über Florenz. Sein Geist verwahrt einen sichern Fond von Hochgefühlen, Feuern und Feierlichkeiten. Der ist da und wartet nur auf den Gegenstand, den Stoff, das Opfer. Da aber alle Welt, welche dichtet, ‚das‘ Buch über Theater schreibt, und da Herr Fuchs ebenfalls ‚dichtet‘,

so hat sich jener Fond von Hochgefühlen, von Feuern, von Feierlichkeiten auf die Reform der deutschen Bühnen ergossen. So schreibt er denn Schriften, die von jenen Ideen dampfen, von jenen Worten, die man überall liest: Neuer Stil, Kunsttheater, Festgemeinde, Gesamtkunstwerk, Festspielhäuser, Kunstfestspiele, Festspielkünste. Um zu wissen, was die Herren dabei denken, wird man gut tun, die (für die Aesthetik historisch wertvollen) Schriften Richard Wagners zu lesen.

4

Im Schatten, in der Sonne Richard Wagners gedeihen sie alle, diese Reformationsgewächse. Ewig neu, ewig alt. Und es ist in der Tat nicht zu bezweifeln, daß die Ideen Richard Wagners groß, tief, wundersam schön sind. Groß tief, wundersam schön für Richard Wagner. Aber sie werden entsetzlich, wenn sie auf Wildlinge okkuliert werden. Sie wirken verheerend, wenn ein Pathos, das auf keinem Gebiete menschlichen Könnens, Schaffens oder Erkennens etwas Spezielles, Unterschiedliches, Erblutetes, Persönlichnotwendiges, Beschränktes zu entäußern vermag, sich an die Aesthetik aller Gebiete klammert, um über ihre Vermischung, Veramalgamierung, Verpantschung zu Gunsten der Theaterkunst orakeln und psalmieren zu können. Was bei Wagner ein Riesenorganismus war, das wird nun ein Riesensynkretismus. Was bei Wagner universell wirkt, das wirkt nun enzyklopädisch. Und hier rühren wir an das schlimme Verhängnis der Theaterästhetik. Theater ist bild-symbolische Illusion des Lebens. Des ganzen Lebens mit allen seinen Formen und Gestalten. Auch mit seinen Künsten, seinen Begriffen und seinen Ideen. Alle Künste und alle Ideen können das Material von Theaterkunst abgeben (womit ich beileibe nicht gesagt haben will, daß sie am Theater mitwirken oder dem Theater dienen sollen). Aber weil es nun nichts gibt, das nicht auf die Schaubühne gehört, das nicht unter Gesichtspunkten der Theaterästhetik ergriffen werden kann, so scheint Theaterästhetik eine Theorie des Lebens und der Menschenseele selber zu benötigen, so glaubt ein jeder, der nur irgendwo einen Zipfel vom Leben erwischt hat, sich berufen, das tausend und erste Buch über die Bühne zu schreiben. Die Erkenntnis jeder Kunst geht auf spezifische Gesetze, denn jede Kunst stellt festgefugte, für alle Zeit geschaffene Symbole vor unser Auge, an denen der Aesthetiker sich orientieren muß. Nur auf der Bühne fließt und verfließt alles, gleich wie im Leben selber. Darum eben ist die Bühnenkunst ein Gebiet, an dem sich der Mangel von Urteilskraft (das heißt: von analytischer, scheidender, unterscheidender Begabung) am wenigsten erweisbar macht. „Alle wahre Erkenntnis der Kunst" (das ist ein Wort aus Lessings Laokoon) „statuiert Unterschiede der Künste." Auf andre Weise kann ich überhaupt keine ästhetische Thatsache aufweisen, als dadurch, daß ich mir klarmache, welche Wesenseigenheiten ein bestimmtes Gebiet der Kunst im Unterschied von anderen Kunstarten besitzt. Wie bequem nun und wie angenehm lebt man

jedoch, wenn man sich fleißig an Worten berauscht, wie: Gesamtkunstwerk, Festgemeinde, Rauschkunstwerk, Synthese, nationales, universales Leben, Gesamtanschauung des Weltalls; wenn man alle Worte und Weine des Sprachgeistes kosmisch verpantscht und bei der Darbietung dieses so entstandenen Universalgebräus fleißig auf Abstraktheit, abstrakte Theorie, destruktive Analyse und akademischen Hochmut schimpft.

5

Niemand brauche ich zu lehren, daß jede neue Dichtung eine neue Bühne erschafft, daß die antike Bühne des Chors, die rationelle Bühne Altenglands, die stilisierte Bühne der Neuzeit gleiches Recht haben, so gut wie jeder Baustil das Recht seiner Landschaft und seiner Lebensnotwendigkeit besitzt. Uns aber, die heute Lebendigen, die morgen unwiederbringlich Toten kümmert weder die griechische Tragödie, noch die japanische Tanzbühne, noch das altdeutsche Mysterienspiel. Uns kümmern unsre Gefühle, Gedanken und Bedürftigkeiten, kümmert der konzisesten Ausdruck dieser Gefühle, Gedanken und Bedürftigkeiten. Dieses moderne Drama, das die neue Bühne erfordert (denn die üppig fortblühende Tradition der alten Dichtung fordert nur den Ausbau der alten Theaterkunst) läßt sich vorerst lediglich negativ charakterisieren. Es läßt sich von einer modernen neuen Theaterkunst nur sagen, daß sie (eben weil sie neu ist) keine Volks- und Volksfestkunst sein kann, daß sie die Kunst der Nachdenklichsten, Wenigsten und Vielfältigsten von heute werden muß. Die Seele aber ist heute der Welt und den Dingen ferner gerückt als je zuvor. Sie sehnt sich nicht im mindesten danach, die Gefühle ihrer Nachbarn zu erleben, sondern sie will sich selber ausgedrückt und bestätigt sehen. Und erst dieses wachsende Distanziieren der Dinge ist ein künstlerisches Gewinnen und Beherrschen der Welt. Es liegt ein himmelweiter Unterschied, eine jahrhundertlange Entwicklung zwischen einem Festspiel und Nationalspiel von Hans Herrig oder Otto Devrient und einem modernen Drama Strindbergs, Maeterlincks oder Ibsens, denn das sind Dramen, in denen der Mensch zuerst sich selber fragwürdig, problematisch, objektiv geworden ist. Daß die Phrasenorgien unserer Theaterreformatoren, daß alle ihr unendliches Gerede von festlichem Massenorganismus, Weihespielen und Kultbühnen, Ueberbrücken des mystischen Abgrundes, Vereinheitlichung von Theater und Parkett gleich ernsthaften Dingen angehört wird, zeugt für die gedankliche Rohheit, die begriffliche Bescheidenheit, die ästhetische Primitivität unsers Geschmacks. Die Wahrheit ist, daß jene riesenhafte Literatur deutscher Bühnenästhetik (aus der die Schriften des Herrn Georg Fuchs nur ein Zufallsbeispiel sind) nicht die mindeste ästhetische Einsicht, nicht das kleinste psychische Erlebnis zu bieten haben! Sie sind groß in der Negative, im Schimpfen auf Pappe, Leinwand und Kulisse, auf Schnürböden und Versetzstücke. Aber so wenig Wilhelm Ostwald, der große Chemiker, darum auch ein großer Aesthetiker ist, weil er uns die Schlech-

tigkeit der modernen Oelfarben enthüllte, so wenig sind diese Reformen der Technik und Inszenierung (die man kennen, aber auch nicht überschätzen muß) für das Wesen der Theaterkunst und Theaterästhetik wichtig. Ja, ich bin von der Verwechslung des Theaters mit einer Kultstätte, einem Tempel, einer Volkskanzel, einem Inbegriff von Erbauung und Rausch, Genuß und Belehrung so weit entfernt, daß ich den Traum König Ludwigs von Bayern, den Traum als Einzelner ganz allein Theater genießen zu können, für den Traum eines jeden Kunstverstehenden halte. Ich wünsche durch Bühnenbilder hindurch auf mein eigenes Ich zu sehen; daß dabei andere Festesbrüder neben mir sitzen, ist recht störend.

6

Was euch fehlt, was uns fehlt? Ruhige, klare, logische, begriffliche Ehrlichkeit. Triebet ihr ein Jahr lang Mathematik, dann würde euch unser ganzes Kunstraisonnement wie Wahnsinn anmuten. Alle diese Uferlosigkeit, Vagheit, Unsicherheit, Unredlichkeit, die sich hinter zügelloser Pathetik tönender Münder verbirgt, Münder, die begeistert Lösungen verkünden und noch nicht einmal ihre Probleme verstehen. Ich höre im Geiste den Einwand eurer, unsrer Lebenslüge: Lebens goldner Baum, tote Theorie, nutzlose Abstraktion . . . Ja, gewiß, Begriffe, Abstraktionen, Formeln, Idiogramme (das Edelste, Tiefste, was wir besitzen), sie sind tot. Aber sie sind nur tot in demselben Sinne, in dem man die höchsten ökonomischen Werte, das Gold, die Edelsteine, Smaragde, Rubinen, Diamanten tot nennen darf. Diese Kleinodien sind gleichsam Abfälle organischer Entwicklung. Sie haben all dies Leben hinter sich. Sie sind über organisches Leben schon wieder hinausgewachsen. Sie kondensieren die gesamte Schöpfung, alle ihre Sterne, Milchstraßen und Gestirne. Sie setzen das lebendige Dasein aller Blumen und Wälder voraus. Nach der Vorstellung der modernen Entwicklungslehre ist ja das Gestein nicht der Anfang des Lebensprozesses. Er bezeichnet die Etappen, Stufen, Perioden und Symbole des Lebens selbst. In keinem andern Sinne dürft ihr vom Rational-Logischen sagen, daß es dem Organisch-Lebendigen gegenüber tot sei. Das Ideenreich ist solch ein Reich der Edelgesteine, die intensivste Konzentrierung, das eigentlichste Ergebnis des Lebens selber. Wie töricht also, wie unwissend naiv gegenüber den Mysterien, Abgründen, Abenteuern des Gedankens vom Leben zu schwätzen, das der Theorie feindlich gegenüberstehe! Wir bringen euch die Kaiserkrone, die euch zum Menschen, zum Beherrscher des Lebens krönt und aus dem gemeinen Leben emporhebt. Da leuchten nun die Perlen, deren jede eine Träne war, erstarrt aus Fluten vielen Leids, da glühen nun Rubinen, deren jeder ein Tropfen menschlichen Blutes war, vergossen in nutzlosem Streit, da blühen Topase und sprühen Diamanten, die der Brand endloser Sonnen verdichtet hat, zahllose zu Kohle erstarrte Wälder voll phantastisch wilden Lebens. Solche Kronen bieten wir euch dar. Um sie zu flechten und eurer würdig zu

fassen, opfern wir das eigene lebendige Leben. Ihr aber, weil ihr nicht Runen der Steine zu lesen versteht, weil ihr, ihr tot seid, unerweckt in all eurer toten Lebendigkeit, in all eurem Geschrei und Pathos, ihr redet nun von toten Steinen und vom lebendigen Brote. Ach, lerntet ihr doch lieber aus Steinen Brot machen . . .

Lazuli/ von Sperando

Die Wiedergeburt des guten alten Operettengeistes, die wollte uns Direktor Hans Gregor bescheren. Tut er recht oder unrecht daran? Man kennt das Raisonnement eines Theaterdirektors, in dessen Kopf Ideales und Materielles durcheinanderwirbelt. Ein Mann wie Gregor, der sich so oft gegen den Geist der Zeit gewendet hat, darf auch diese kleine Abschwenkung von seinem Wege wagen. Denn er wendet sich zunächst auch diesmal gegen den Geist der Zeit. Ueber die Verrohung unsers Publikums ließe sich bereits ein Buch schreiben. Die Kluft zwischen dem Elitemenschen und der bête humaine, wie sie sich ihre geistige Nahrung mit gebieterischer Geste und auf den Geldbeutel weisend, fordert, erweitert sich immer mehr. Wohin soll es führen, wenn auch unsre zweite Oper, auf die wir stolz waren, sich der drohenden Geste fügt? Gemach, es geschieht nicht. Es war nur eine Ruhepause.

Es mag Leute geben, die den burlesken Charakter dieser Oper ‚Lazuli' von Emanuel Chabrier für bedenklicher halten, als die Sentimentalitäten und Pikanterien der Lehár, Straus, Fall. Diese Leute befinden sich im Irrtum. In unsern modernsten Operetten steckt ein unwahres Gefühl, während man hier mit dem Blödsinn spielt. Der Offenbachsche Geist hat hier jemand angesteckt, der nicht das musikalische Draufgängertum, die spitze Schärfe des Meister Jacques hatte. Aber unser Chabrier darf sich doch einer Erfindung rühmen, die mit der modernen Operettenschablone kaum in einem Atem zu nennen ist. Die Geschichte von dem königlichen Trottel, der aus Besorgnis um sein liebes Leben seine Majestät, seine Liebe, seine Ehe preisgibt; die vielfachen Verwechslungen, die tausend Unwahrscheinlichkeiten, alles das hat so wenig mit unserm wahren Leben zu tun, daß wir uns der heitersten Kunst unbefangen hingeben dürfen. Von der ‚Lustigen Witwe', dem ‚Walzertraum' und den andern seines Geistes dagegen führt eine Brücke ins Leben. Darum sind sie gefährlicher. Die Hauptsache bleibt, daß der Blödsinn auch intelligente Menschen unterhalten kann; er tut es. Wo er zu weit geht, hat er schon zu sehr von uns Besitz ergriffen, um uns zu ärgern; wir bleiben ihm bis zuletzt treu.

Chabrier hat uns diese Treue sehr erleichtert. Wenn wir die feinen Orchesterwitze hören, die sich um die Melodie herumranken, ohne je aufdringlich zu werden, dann freuen wir uns, daß die brutalen Klänge der

‚Elektra' noch nicht den Sinn für solche Feinheit in uns ertötet haben. Wenn wir hören, wie hier von dem erfinderischen Geiste zwanglos Intervall an Intervall gereiht wird, bis die Nummer sich schließt, dann sind wir glücklich, daß auch die geschlossene Nummer, auf die der gesprochene Dialog in breiter Fläche folgt, bei uns noch Gegenliebe findet. Da ist ein Auftrittsensemble voll Humor, in dem die Klarinette scherzt; da ist ein reizendes Schlaflied in E-dur, in dem der Schläfer durch das Orchester gekitzelt wird; da ist ein Finale à la Offenbach, das trotz seiner Anlehnung an das berühmte Muster doch sympathisch wirkt; da ist schließlich auch eine kleine Trivialität in D-dur, die wir vergessen im Hinblick auf das viele Nette und Feine, das uns geboten worden ist.

Wir wundern uns, daß Gregor auch für diese Burleske den rechten Stil gefunden hat. Alles vollzieht sich mit Leichtigkeit. Kein Wunder, da Mary Hagen, die für die Oper neuentdeckte und in lyrischen Partien besonders bewährte Bühnensängerin ihre eigene Vergangenheit idealisiert vor uns erstehen läßt, da die reizende Susanne Bachrich uns mit Lieblichkeit in Gesang und Spiel begeistert. Mantler und Kreuder, die in ergötzlichen Einfällen schwelgen, Zador, der eine ernstere Tonart vertritt, und alle anderen begreifen den Geist der Operette. Und endlich entzückt uns im Bühnenbild das Spiel der Farben. So atmet auch der Blödsinn feinere Kultur.

Briefe einer Komödiantin (Schluß)

16. April 1897

Gestern hat mir der Direktor hier die Erneuerung meines Vertrages angeboten. Allerdings mit Reduzierung der Gage um zwanzig Mark. Dafür darf ich aber auch nun wirklich erste Heldinnen spielen. Ich unterschrieb. Arx riet mir dazu, weil es spät in der Saison ist und höchstwahrscheinlich nichts Besseres mehr kommen wird.

Erzähl bald was von Dir.

Aarau, 5. Dezember 1899

Im Theateralmanach mußtest Du mich suchen? Kaum glaublich! Und zwei Jahre soll ich Dir nicht geschrieben haben —?

Ja, wie lang es her ist, weiß ich selbst nicht! Aber es war eine Art Stolz, die mich abhielt, Dir zu schreiben. Dummer Stolz. Als Du mir in Deinem letzten Briefe rietest, die ganze Sache von mir zu werfen, da las ich zwischen Deinen Zeilen ein so niederdrückendes Verzweifeln an meinem Vorwärtskommen, daß ich mir sagte: „Nicht eher laß ich wieder von mir hören, als bis ich was Gutes in der Tasche habe." Schrieb ich Dir das nicht auf einer Postkarte?

Dann wartete ich von Monat zu Monat auf einen Antrag an ein

besseres Theater. Umsonst! Und wenn wirklich mal etwas in Aussicht war, dann ging es immer noch vor dem Gastspiel in die Brüche. Die beliebte Erkundigungsmethode, die mir einmal so günstig war, die hat mir später unglaublich geschadet. Denn ich bin wirklich nicht beliebt, weder bei den Kollegen, noch bei den Herren Direktoren. Ich bin nun mal so gebaut, daß ich meinen Mund nicht halten kann, wenn Skrupellosigkeit und Willkür sich überall in den Weg legen und Vorwärtswollende zum Stolpern bringen.

Als mir mein erster Direktor spät in der zweiten Saison kündigte, da bot sich mir so wenig Auswahl, daß mir Aarau noch das Beste schien. Aber ich gebe die Hoffnung durchaus noch nicht auf. Wenn einer Talent hat, so muß er sich auch durchsetzen.

Nur das Warten ist so schmerzhaft.

23. Februar 1900

„Gütig ist die Vorsehung", sagt man. Boshaft ist der Zufall, sage ich. Vorige Woche, Hannes, war ich so heiser, daß ich zur Iphigenie absagen mußte. Es ging einfach nicht. Du kannst Dir meinen Schmerz vorstellen. Es ist meine liebste Rolle. Eine Kollegin sprang ein. Und nun denke Dir, der Direktor des Deutschen Theaters in Berlin war zufällig auf der Durchreise hier und ging, „um sich zu amüsieren", wie er selber gesagt hat, „in eine Schmierenvorstellung". Nach dem dritten Akt kommt er hinter die Kulissen und engagiert unter, nach aarauer Begriffen, glänzenden Bedingungen den Orest.

Weißt Du, wer dieser Kollege ist?

Ein Schauspieler, den ich vor einigen Jahren bei einer Wandertruppe als Golo gesehen habe in einem Ritterschauerstück. Ich glaube, es hieß ‚Durch Nacht zum Licht' oder ‚Tugend und Laster' und behandelte die Leiden der Genoveva.

Zu denken, daß diese Heiserkeit vielleicht über mein Schicksal entschieden hat. — Herrgott, wenn ich mir jenen Abend zurückrufe! Meine tolle, fröhliche Jugend . . .

Der Kollege, mit dem ich damals das Stück sah, der hat sein Liedchen nun auch schon lange ausgesungen. Ors von Arx. Mein erster und letzter guter Kamerad beim Theater. Er hat sich im Atelier seines Freundes, des Bildhauers Kranzert, erhängt. An dessen Statue der komischen Muse.

Wenn ich Dir wieder schreibe, hoffe ich nicht mehr in Aarau zu sitzen.

Genf, 4. April 1904

Du mußt mir helfen, Hans! Ich kann nicht mehr spielen! Ich mag nicht mehr spielen. Ich habe die Duse gesehen. Heilige Kunst! Aber unsereiner? Schmieren-Komödiantin. Kein echter Ton mehr in der Kehle. Nichts erreicht und keinerlei Aussicht. Nein, nur nicht jammern!

Ich bin hier in Genf. Du weißt doch, daß ich jetzt schon den fünften Winter in Aarau sitze?!

Ich fuhr hierher, um mir die Duse anzusehen. Nach Aarau gehe ich

blos zurück, um meine Sachen zusammenzupacken. Die Schmiere gedeiht auch ohne meine Hilfe. Ich bin doch noch nicht alt. Ich kann noch ein neues Leben anfangen. Aber dieses fortsetzen, das kann ich nicht. Lieber Köchin als ein schlechter Komödiant.

In drei bis vier Tagen werde ich in Berlin sein. Du wirst mir helfen! Deine Frau wird mir helfen! Es wird sich irgend eine Stelle finden, die mich ernährt!

Vielleicht habt Ihr schon irgend etwas in Vorschlag, wenn ich zu Dir komme? Auf Wiedersehen!

Emden und Lehr, September 1906

Was soll ich Euch denn sagen?

Ihr werdet es nicht begreifen. Begreif ichs denn selbst? Ich weiß nur, daß ich fort mußte; mußte —. Heraus aus dieser Not der Wirklichkeit, aus diesem erwürgend engen Kreis tagtäglich wiederkehrender Eintönigkeit.

Wem Heldinnen und Königinnen ein Spiel sind, der kann auf die Dauer den Ernst nicht finden, ein Putzgeschäft zu führen. Seid mir nicht bös, daß ich Eure liebe, treue Hilfe so vergelte. Das Geschäft habe ich sehr gut vermietet und bin dann hierher.

Es ist ja eine elende Schmiere, aber ich spiele tagaus, tagein. So vergeht die Zeit. Morgens fühlt man sich uralt, abends ist man jung. Jung und tatkräftig. Und nachts wirbelt der Traum alles durcheinander. Ich träume so oft die Erfüllung aller meiner frühern Wünsche, daß mir an der Wirklichkeit nichts mehr liegt. Man erlebt ja auch so unendlich viel intensiver im Traum. Das langsame Leben verwässert alle Erlebnisse.

Eine Kollegin riet mir dazu, dem bekannten Theateragenten Süßkind zu schreiben. Für einen schwergoldnen Händedruck soll der viel für einen tun —. Einige hundert Mark habe ich mir beim Hütegarnieren erspart. (Werd' ich das jemals durchs Komödiespielen?) Damit werde ich einen letzten Versuch machen. Vielleicht komme ich jetzt, wo ich es mir abgewöhnt habe, Erfolge zu erwarten, vielleicht komme ich da doch noch zu etwas. An ein gutes, künstlerisch geleitetes Theater. Wo ich etwas lernen kann.

Und wenn nicht — wenn ich absolut nichts erreiche — dann — dann — was dann? Dann werd ich Garderobière. Dazu brauchts wenig Protektion. Hier haben wir auch so eine adlige Entgleiste als Korbträgerin und Garderobenhilfe. Da hat man sein ruhiges Alter und hat das Theater sowohl vor wie hinter den Kulissen gratis. Auch braucht man sich verhältnismäßig wenig zu ärgern.

Du, vielleicht hast Du bis dahin das ideale Theater gebaut, davon Du früher immer schwärmtest. Dann protegierst Du mich doch und empfiehlst mich als Garderobière, nicht wahr? Bitte!

„Immer lustig! In fünfzig Jahren modern wir doch!" sagt unser Heldenvater hier. Ich sags auch. Lebt wohl, Ihr beiden!

Rundschau

Untergang des Dramas

Das Erlebnis, das mich in diese abschüssige Bahn gestipst hat, war nur sehr einfach:

Ich wollte einmal italienisch lernen und kaufte mir deshalb eine rühmenswerte Grammatik „Parla ella italiano?“ samt angefügten Konversationsübungen.

Bei diesen Gesprächen stockte ich, las immer langsamer und wie hingegeben: „Ich habe recht gut geschlafen“ — „Das freut mich sehr“ — „Es freut mich, Sie wohl zu sehen“ — „Befindet sich Ihre ganze Familie wohl?“ — und immer gieriger wurde ich da, immer weniger interessierte mich die Uebersetzung ins Italienische, bis ich schließlich einsah, daß der Inhalt mir Vergnügen machte, die spannende Handlung, und nicht mehr das nützliche Sprach-Erlernen. In meine Vorstellung kamen ganz deutlich Zimmer, Gartenwege, Bäche, über die hinweg die Gutsnachbarn miteinander Unterhaltung führen. Mehr und mehr erregt erkannte ich Situationen, die Haltung und die Vorgeschichte. Schließlich im Weiterlesen wußte ich, daß diese Dialoge eine dramatische Wirkung auf mich hatten und demnach bestimmt waren, in meinem leeren Herzen Ersatz zu sein für alle Theaterstücke, an denen ich damals gerade die Lust verloren hatte . . .

Wie eindeutig und, hat man diese eine Deutung ein für allemal in sich, wie klanglos spielen sich die Szenen der üblichen Dichter ab. Einige Leidenschaften, schon seit langem veraltet, einige Lächerlichkeiten mit weinerlichem Glanz erfüllen die Bühnen Europas . . . Schön natürlich sind die Kulissen, die Ballette, die Ausstattungsstücke, schön für immer und unerschöpflich, weil diese Unerschöpflichkeit in uns liegt. Was soll man aber dazu sagen, wenn immer noch Heerführer überredet, Frauen verführt, Söhne verflucht werden. Solche Gespräche, akkurat eingeklemmt zwischen die handelnden Personen wie ein Hals in die Aussparung der Guillotine, wollen mich nicht glücklich machen.

Dagegen Lust in bester Menge geben die Dialoge meines Konversationsbuches. Da finden sich tragische: „Was gibt es für Neuigkeiten?“ — „Ich weiß nichts.“ — „Was wünschen Sie, daß ich tun soll?“ — „Ich beschwöre Sie, es zu tun“ . . . Anmutig pastorale wie der ganze Abschnitt über das Wetter und über Ausflüge . . . Derbkomische: „Haben Sie Mäuse in Ihrem Hotelzimmer?“ — „Nein, aber meines Oheims Freund wird eine Falle kaufen“ . . . Auch das Tempo wechselt; überstürzte, gleichgültige, gezogene Partien lassen sich unterscheiden . . . Die Charaktere treten vor, wechseln aber in jeder Zeile beinahe, wie dies bei komplizierten Naturen nicht überraschen kann. Fast nie wird eine Angelegenheit ganz erledigt. Man respektiert die Chiffre, das Halbverschwiegene. So haben diese Sätze, ungewiß woher gesprochen und wohin, und dennoch ganz sicher gesprochen, den fast mystischen Reiz und die wirksame Undeutlichkeit diophantischer Gleichungen, in denen zwei Variable eine konstante Beziehung bewahren . . .

Ich sehe es voraus, daß man in Zukunft nur solchen Schattenspielen gestatten wird, die Phantasie in Wallung zu bringen. Max Brod

Gustav Mahlers Erbe

II

Ich habe hier am 7. Januar eine Broschüre von Dr. Paul Stefan deswegen so warm empfohlen, weil sie mit großem Haß und großer Liebe für eine Sache einspringt, der meine ganze Begeisterung gilt. Nun regt sich die mehlspeisträge Seele Wiens und entsendet Herrn Paul Stauber zum Kampfe gegen Mahler, um der sterbenden Wahrheit einer großen Zeit noch rasch mit einem Fußtritt ins Jenseits zu verhelfen und Herrn Dr. Stefan allerlei Unrichtigkeiten aufzumutzen. Es ist unnütz, sich mit dem Autor in einen Kampf um Prinzipien einzulassen, und es wäre geschmacklos, seinen aufgeblasenen Philisterdünkel pathetisch zu befehden. Von wem und wie für Mahler und Roller Partei ergriffen wurde, wissen die Leser der ‚Schaubühne'. Keiner folgte widerspruchslos ihrer Arbeit, scheute sich, Bedenken zu äußern, Mängel zu rügen, aber alle haben den großen, genialen Grundzug erkannt und gepriesen. Nun kommt Stauber (‚Das wahre Erbe Mahlers', bei Huber und Lahme in Wien) und hält eine Kapuzinade, in der von nichts als von Sünden, Schwächen, Vergehen, Fehlern, Lastern, Rankünen, Nervositäten des Direktors die Rede ist. Aber ist denn Mahler kein Genie? fühlt sich Stauber gefragt und spricht: Gewiß ist er ein Genie, aber ich bitt' Sie, was sollen wir mit einem Genie anfangen! Haben vielleicht Sie für ein Genie Verwendung? In diesem Sinne schleift er eine zehnjährige Lebensleistung durch 67 Seiten, und alles, was irgendwie mit Kunst, Kultur, Größe, mit Kämpfen um Neuland zu tun hat, wird weidlich zerzaust. Stefan heiße garnicht Stefan, unser Altenberg wird ein Variété-Spezialist genannt, den dressierte Affen in Verzückung bringen, Bahr bekommt ungenannter Weise von hinten um die Ecke herum einige Püffe, Begeisterung, die Himmelstochter, wird verlästert, der Handwerker auf den Thron gehoben. So füllt sich Seite für Seite mit kleinlichen Auseinandersetzungen, gewissenhaften Klatschdetailkenntnissen und Beweisen einer ängstlichen Vorliebe für Schablone, Banalität, Nonchalance und Plebsinstinkten, bis der Leser mit verzeihendem Lächeln auf der letzten Seite eine Ankündigung findet: ‚Aus den Erinnerungen eines Wiener Fiakers' — eines Typs, der sich unglücklicherweise auch einmal mit Musik befassen wollte.

Felix Stössinger

Konrad Müller-Kaboth

Es ist vielleicht nicht gerade eine ‚Bande beisammen'. Aber doch eine Verschwörergesellschaft im Café. Die bewußt an der Korrumpierung des deutschen Idealismus arbeitet. Und deren einige die deutsche Sprache vor allem gebrauchen, um zu beklagen, daß sie nicht in Paris geboren sind. (Natürlich!) Jetzt haben wir, durch brutale Talentlosigkeit der Universalregie, eine Bataille verloren. Halten die Zähne zusammengebissen, den Mund gestrafft, haben steile Falten über der Nasenwurzel. Ein Freund ist gestorben: Konrad Müller-Kaboth, Schriftsteller, sechsundzwanzig Jahre alt.

Eh' der Lenz dir Frist gegeben,
Ließ, o Freund, dein allzukarges
Lebenslos dich uns entschweben:

— so wohlig-gefestigt, wie August Graf von Platen-Hallermünde den Peter Ulrich Kernell, vermögen wir

den Müller-Kaboth nicht zu bejammern. Und von Frühlingslüften, die noch ein ‚Lebewohl des Guten' aus dem Schoß der Grüfte haschen werden, schweigen wir auch. Wir empfinden vielmehr etlichen Haß. Denn Müller-Kaboth, dieser Kerl (manchmal hatte er so etwas Gnomisch-Automatisches, wie aus einem sehr zielbewußten, hell-unheimlichen Märchen) konnte sehr, sehr viel in seinem Reich, der Kunsthistorie, der Psychologie der Bilder, der Maler, der Kunstepochen. Er kam aus schlesischen Kleinbürgerstuben, studierte in Breslau und München, tauchte vor drei Jahren in Berlin auf: als Assistent Meier-Graefes, dem er bei den organisatorischen Arbeiten der Jahrhundertausstellung half. Meier-Graefes umwertende Weltläufigkeit schenkte dem wissenschaftlich-revolutionären Lyrismus des Jüngeren viel heiteren Mut. Zu Formen- und Farbenfiebern zwang den Müller-Kaboth die mystische Macht der Gemälde. (Ach: den Louvre, die Uffizien, das Britische Museum hat er nie gesehen!) Aber diese Fieber, aus schärfsten optischen und technischen Entdeckungen geboren, waren diszipliniert —: sie erkalteten zu plastischen Erkenntnissen des Verstandes, zu literarischen Gedankenreihen (die kritisch oder enthusiastisch waren — je nachdem; immer aber un-vorhergesehen). So ward der Patient der Galerien zum Literaten. Artikel von ihm haben in der ‚Kritik der Kritik', der ‚Zukunft', der ‚Neuen Rundschau' und andern Zeitschriften gestanden.

Auch den Theaterdingen näherte sich Müller-Kaboth, aus der Gegend der bildenden Künste. Im vorigen Sommer übernahm er die Redaktion der Düsseldorfer ‚Masken'. Darin veröffentlichte er, ein paar versprengte Male: ‚Gedichte eines Zwanzigjährigen', mit der Anmerkung: diese Verse stammten von einem verschollenen Jüngling —: es waren seine eigenen. Ein gelassener, aristokratischer Fatalismus ist in ihnen. Schon zu Beginn des Winters war Konrad Müller-Kaboth wieder in Berlin, mit einem kichernden Bünde von Plänen und Bosheiten, mit einer ganzen destruktiven und konstruktiven Strategie. (Weiß man um die Süßigkeit solcher literarischen Anspannungen?) Gerade hatte er Herrn Leistikow als ‚Typus eines Landschaftsreisenden' entlarvt, gerade zwei Dutzend neuer Federn: ‚Sommerville's Alfred Fountain Spear' gekauft —: da kam die Blutvergiftung und der Tod. Als er, kurz vor dem Ende, eine Kochsalzeinspritzung in den rechten Arm erhielt: „O, bitte nicht in diesen: das ist doch mein Schriftstellerarm!" . .

Niemand wird die Schlachten schlagen, die Müller-Kaboth gewonnen hätte. Die Graalshüter mögen grinsen. Denn dieser war kein haltloser Bohémien, sondern ein Ritter im höhnisch blinkenden Stahlpanzer der gaya szienza — ein gefährlicher und junger Feind! Wir halten die Zähne zusammengebissen . .

Ferdinand Hardekopf

Bühnenverein und Genossenschaft

Auf die Dezembertagung der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger ist eine Generalversammlung des Deutschen Bühnenvereins gefolgt, die in der Hauptsache diese Beschlüsse gefaßt hat:

1. Der Bühnenverein erkennt die Bühnengenossenschaft nicht mehr als die befugte Vertreterin des deutschen Schauspielerstandes an.

2. Der Bühnenverein hebt das Bühnenschiedsgericht auf; dieses behält aber seine Zuständigkeit zur

Entscheidung von Rechtsstreitigkeiten zwischen Mitgliedern des Deutschen Bühnenvereins untereinander.

3. Jeder Bühnenleiter hat in seine Bühnenverträge die beiden Vertragsbruchparagraphen in ihrer früheren Fassung aufzunehmen.

4. Der Deutsche Bühnenverein wird die Bemühungen zur Schaffung eines Reichstheatergesetzes weiter fortführen.

5. Um die hilfsbedürftigen Bühnenmitglieder nicht unter dem Vorgehen der Genossenschaft leiden zu lassen, wird der Deutsche Bühnenverein die Beträge, welche bisher der Pensionsanstalt Deutscher Bühnenangehöriger überwiesen wurden, vom 1. März ab den nicht mehr erwerbsfähigen und unterstützungsbedürftigen Bühnenmitgliedern direkt zuwenden. Er erweitert deshalb seine Unterstützungskasse. Vom 1. März ab werden die Mitglieder des Deutschen Bühnenvereins solche Vorstellungen und Feste, die bisher als Genossenschaftsbenefize oder als Genossenschaftsabende bezeichnet wurden, nur dann veranstalten oder fördern, wenn die Erträge in die Unterstützungskasse des Deutschen Bühnenvereins fließen.

Ueber die neue Lage, die durch die Annahme dieser Beschlüsse zwischen Genossenschaft und Bühnenverein geschaffen ist, wird noch zu reden sein.

Aus der Praxis

Patentliste

194043. Notbeleuchtungsanlage für Theater und dergleichen, dadurch gekennzeichnet, daß in einen besondern, von der Hauptstromquelle gespeisten und von den Schalteinrichtungen für die Hausbeleuchtung unabhängigen Stromkreis eine Anzahl von Lampen eingeschaltet ist, die, so lange die Hauptstromverteilungsanlage in normalem Betrieb ist, als Notbeleuchtung dienen und erst nach einer in diesem Stromkreis auftretenden Störung in bekannter Weise unter Vermittlung von Stromrelais, die in den Stromkreis jeder einzelnen dieser Lampen eingeschaltet sind, durch andere, von einer besonderen Stromquelle gespeiste Lampen ersetzt werden.

Neufeld & Kuhnke, Kiel.

Juristischer Briefkasten

B. Z. Sie können Ihrer Frau nicht verbieten, ihren Kontrakt innezuhalten, auch wenn Sie vom Abschluß nichts gewußt haben. Dazu müssen Sie eine Entscheidung des Vormundschaftsgerichts einholen. Wenn die Verhältnisse so liegen, wie Sie sie schildern, wird das Vormundschaftsgericht der Kündigung, die von Ihnen, nicht von Ihrer Frau, ausgehen muß, zustimmen. Zuständig ist das Vormundschaftsgericht Berlin-Mitte, Neue Friedrichstraße.

Annahmen

Hans Karl Abel: Michelangelo, Historie. Stuttgart, Hoftheater.

Louis Artus: Wenn Frauen spielen, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Karl Gjellerup: Das Weib des Vollendeten, Drama. Stuttgart, Hoftheater.

Alfred Karll und Herbert Sellke: Ihre Kaiserliche Hoheit, Charakterlustspiel. Danzig, Stadttheater.

Thaddäus Rittner: Unterwegs, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Karl Rößler und Ludwig Heller: Im Klubsessel, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Giovanni Traversi: Die Märtyrer der Arbeit, Schauspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

2. 2. Wilhelm Ortmann: Die Welt am Scheidewege, Drama. Zittau, Stadttheater.

Karl Friedrich Wiegand: Winternacht, Schauspiel. Zürich, Stadttheater.

4. 2. G. Steffany: Zeitopfer, Drama. Neisse, Stadttheater.

Ludwig Zippert: Die Halben, Tragikomödie. Hamburg, Thaliatheater.

2. von übersetzten Dramen

Albert Guinon: Die junge Frau, Schauspiel. Wien, Josefstädter Theater.

David Pinski: Eisik Scheftel, Arbeiterdrama. Wien, Jüdische Bühne.

Pierre Veber: Wer verliert, gewinnt, Komödie. Wien, Bürgertheater.

3. in fremden Sprachen

André de Lorde und Charles Folley: Un concert chez les Fous, Schauspiel. Paris, Grand Guignol.

Bernard Shaw: Admirable Bashville, Lustspiel. London, Afternoon Theatre.

Deutsche Dramen im Ausland

Mailand (Olympiatheater): ‚Die Strecke' von Oscar Bendiener.

Neue Bücher

Sigmund Bytkowski: Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama. Hamburg, Leopold Voß. 208 S. Mk. 5 20.

Hilde Engel-Mitscherlich: Hebbel als Dichter der Frau. Dresden, Wilhelm Baensch.

Maximilian Pfeiffer: Theater-Elend. Verlag der Bamberger Neuesten Nachrichten. Mk. —,80.

Wilhelm Schacht: Zur Geschichte des Rostocker Theaters 1756—1791. Rostock, Adlers Erben.

Dramen

Johannes Gaulke: Madame Passepartout (Freie Liebe), Eine Uebermenschenkomödie. Berlin-Tempelhof, Freier Literarischer Verlag. 82 S.

Rudolf Löffler: Selbstbefreiung, Drama. Jauer, Oscar Hellmann. 40 S. Mk. 1,50.

Lu Märten: Bergarbeiter, Einaktiges Schauspiel. Stuttgart, J. H. W. Dietz. 45 S. Mk. 1.

Zeitschriftenschau

Felix Adler: Richard Straußens ‚Elektra'. Neue Revue III, 6.

Paul Barchan: Frauenregime auf petersburger Theatern. Zeitgeist 5.

H. Bartmann: Ernst von Wildenbruch als Dramatiker. Masken IV, 23.

Ferdinand Gregori: Bühnenverträge. — Die Schauspielerei als Beruf. Kunstwart XXII, 8.

K. Hartmann: Schillerpreis. Werdandi II, 1.

Ernst Lert: Die Rolle des Clavigo. Das literarische Deutsch-Oesterreich IX, 2.

Antonie Steimann: Die Maske des Bühnenkünstlers. Velhagen & Klasings Monatshefte XXIII, 6.

Karl Storck: Ernst von Wildenbruch. Türmer XI, 5.

Hans von Wolzogen: Bayreuther Publikum. Werdandi II, 1.

Theaterbau

Hamburg. Die neue Komische Oper des Direktors Bendiner wird nicht von dem Architekten Hentschel, sondern von Oscar Kaufmann gebaut.

Zensur

Für das stuttgarter Residenztheater wurde das Verbot von Otto Borngräbers ‚Ersten Menschen', das von der Stadtdirektion ausging, von der Königlichen Kreisregierung aufgehoben.

Engagements

Barmen (Stadttheater): Ludwig Gürtler.

Berlin (Deutsches Theater): Robert Hartberg.

Bielitz (Stadttheater): Käthe Bauer.

Chemnitz (Neues Stadttheater): Paul Walther-Schaeffer 1909/11.

Coburg-Gotha (Hoftheater): Hedwig Mahr.

Crefeld (Stadttheater): Käthe Cording 1909/10.

Eisenach (Stadttheater): Willy Buschhoff. Wally Rossow.

Hannover (Hoftheater): Anna Glenk.

Mülhausen (Stadttheater): Rudolf Rieth.

Stettin (Stadttheater): Eduard Poetter.

Personalia

Dem Generalintendanten der berliner Königlichen Schauspiele, Georg von Hülsen, ist durch Kaiserliche Kabinetsordre vom 4. Februar der Grafentitel verliehen worden. Der Intendant nennt sich jetzt, ebenso wie sein kürzlich verstorbener Bruder, dessen Fideikommiß er geerbt hat: Graf von Hülsen-Häseler.

Todesfälle

Sophie Meller in Warschau. Geboren 1848. Verfasserin erfolgreicher polnischer Dramen.

Hanna von Rothenberg in Graz. Geboren 1856. Heldenmutter und früher Heroine des mannheimer Hoftheaters.

Nachrichten

Berlin

Das Ensemble des Berliner Theaters wird vom 15. Mai bis 15. Juni am wiener Carltheater gastieren. Im Berliner Theater wird eine von der Direktion Meinhard und Bernauer zusammengestellte Truppe die Operette ‚Die lustigen Nibelungen' von Oscar Straus aufführen. — Arnold Korff hat sein Saisongastspiel am Berliner Theater schon jetzt beendigt. Er wird im Herbst ans Burgtheater zurückkehren, von dem er für ein Jahr beurlaubt war.

Das Lessingtheater wird von Mitte Mai bis Mitte Juni am wiener Johann-Strauß-Theater gastieren.

Max Reinhardt hat das Deutsche Theater für den Sommer an seinen Regisseur Berthold Held verpachtet, der die Spielzeit mit einer Wiederaufnahme der Burleske ‚Gelbstern' von Walter Turszinsky und Jacques Burg eröffnen wird.

Das Hebbeltheater wird vom 15. bis zum 30. Juni am wiener Deutschen Volkstheater gastieren.

Als ‚Die Schattenspieler' haben sich berliner Künstler und Kunstfreunde vereinigt, um künstlerische Schattenspiele zu pflegen. Interessenten erhalten Auskunft durch den Schriftführer Hans Ritter, Kurfürstendamm 244.

Deutschland

Einen Normalvertrag zwischen Bühnenautor und Verleger hat der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller G. m. b. H. für seine Vertriebsstelle ausgearbeitet. Die wichtigste Neuerung besteht darin, daß das Prinzip der Kündigung durchgeführt ist. Der Bühnenverleger soll die Unerfahrenheit eines Autors nicht mehr ausnutzen, um ihm einen Vertrag aufzunötigen, der ihn bis zum Ende der gesetzlichen Schutzfrist des Werkes, also bis dreißig Jahre nach dem Tode des Verfassers, bindet, ohne daß der Verleger sich zu einer entsprechenden Gegenleistung kontraktlich verpflichtet. Die Betriebsstelle des Verbandes schließt nur bis zum dreißigsten Juni des dritt- oder viertfolgenden Kalenderjahres ab.

Die Leitung der lauchstedter Aufführungen von Goethes ‚Pandora' und ‚Was wir bringen', die am fünften, sechsten und siebenten Juni stattfinden, ist dem Regisseur des Deutschen Theaters, Emil Milan, übertragen worden. Die Dekorationen zu ‚Pandora' hat Ludwig von Hofmann mit Unterstützung von Henry van de Velde entworfen.

Oesterreich

Die Wallensteinfestspiele von Eger werden in diesem Jahre wiederholt. Die Zahl der Mitwirkenden wird auf mehr als 2000 Personen erhöht werden.

Die Stadtbehörden von Salzburg wählten zum Leiter des Stadttheaters vom Herbst 1909 an den Pächter des Stadttheaters in Preßburg, Paul Blasel.

Ausland

Die Leitung des Königlichen Theaters in Kopenhagen, die durch den kürzlich erfolgten Tod des Intendanten Grafen Danneskjold-Samsoë und den bevorstehenden Rücktritt des Direktors Christiansen vakant geworden ist, wird vom ersten Juni ab zwischen dem bisherigen Kontorchef im Kultusministerium Weis als administrativem Direktor und dem königlichen Schauspieler Dr. Karl Mantzius als artistischem Direktor geteilt werden. Diese Ernennungen sind aber nur provisorisch. Die Gesetzgebung hat eine völlige Neuordnung des staatlichen Theaterwesens in Erwägung gezogen, die etwa in zwei Jahren in Kraft treten dürfte.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 7
18. Februar 1909

Das Erlebnis und das Drama / von Lion Feuchtwanger

I

Von den Zusammenhängen der Realität und der dramatischen Kunst

Wir wissen, daß es keine andre Lyrik gibt als erlebte. Trotz der sehr erlesenen, leblosen Kunst Rainer Maria Rilkes und Stefan Georges. Goethe, sein Wesen, sein Werk und seine Theorie haben uns das Dogma für alle Zeiten ins Hirn gehämmert. Und wir wissen, daß es keinerlei andre Epik gibt als erfühlte. Trotz der eisigen Schönheit Paul Ernst-scher Novellen, trotz und wegen Oscar Wildes. Wie aber steht es um das Drama, diese künstlichste aller Künste, die von ihrem Priester kühlste Gelassenheit, sicherste Wägekraft, beherrschteste Technik verlangt? Muß nicht der Dramatiker seinem Stoff in ganz andrer Weise als der Lyriker und Novellist kühl, fremd, feindlich fast gegenüberstehen, um ihn ordnen, spitzen, runden, zwingen zu können? Erklärt sich nicht die Bühnenschwäche des ‚Faust‘, des ‚Manfred‘ eben daraus, daß die Dichter dem Stoff allzu nahe standen, daß zu viel des Erlebten, Erfühlten in die Breite drängte, undramatisch ausladenden Ueberschwang sich forderte? Und sind nicht die Mannesdramen Ibsens den Werken des Greises nur deshalb überlegen, weil die Altersschöpfungen überlastet sind mit der weisen und undramatischen Schwere des Erlebnisses?

Der Zusammenhang zwischen dem Erlebnis und dem Drama liegt viel tiefer als der Zusammenhang zwischen den beiden andren Dichtungsarten und dem Leben. Der an der Vollendung des ‚Demetrius‘ verzweifelnde Goethe führt sein „theatralisches Versagen“ mit Recht auf „die undramatische Ruhe seines Lebens“ zurück. Shakespeares Dramen konnten nur in einer an Taten schwangern Zeit von der Hand eines Schicksalbewegten geformt werden. Ohne den Hintergrund eines sturmreichen Lebens und jäher

Napoleonischer Zeitläufte ist Heinrich von Kleists Drama undenkbar. Nur aus der Härte eines willensknorrig vorwärts wuchtenden Daseins ist die stählerne Konsequenz Hebbelscher Dramaturgie zu erklären; nur aus der ruhevollen Schönheit stiller Dichterlebensläufte, die an Taten so arm sind wie reich an Farben und Empfindungen, die bilderfrohe und konturenarme Versonnenheit unsres neuromantischen Theaters. Conrad Ferdinand Meyer, dessen Tage friedlich am Schreibtisch dahinflossen, vermochte kein Drama zu gestalten, so dramatisch er sah, und der vom Leben gerüttelte Wedekind vermag Dinge, deren Wesen die Form eines ruhigen Aufsatzes verlangt, nicht anders auszusprechen als in Gestalt eines Dramas.

Kann so die Bühnenkraft eines Dichters nur aus einem bewegten Leben und einer bewegten Zeit herausgeschöpft worden, so sträubt sich auf der andern Seite die Realität der Menschen und der Dinge ebenso heftig gegen die Einfügung ins Drama, wie sie der Hand des Epikers und Lyrikers willig sich fügt. „Ob ich die schöne Helena oder faulenden Käse schildere, ist Nebensache: wenn meine Schilderung nur Kunst ist". Diese These Oscar Wildes gilt unbedingt für Lyrik und Novelle: der Dramatiker aber, der frisch ins volle Menschenleben hineingreift, wird es zwar überall interessant, aber selten für seine Zwecke geeignet finden.

Denn alles Erleben an sich ist zunächst episch, bestenfalls lyrisch und niemals dramatisch. Das Drama fordert Gipfelpunkte, Einseitigkeiten, Richtungen, steile Konsequenzen: alles Erleben aber ist breit und untermischt mit Nebendingen und in flutenden und ebbenden Wellen sich hebend und senkend. Ist nur die δυναμις des Dramas, wie der Felsblock die δυναμις der Natur. Der dem Leben zuschaut, und wohl auch der Nurdichter, Nichtdramatiker, sieht einen alten Juden, der so und so gekleidet ist, die und jene Neigungen hat, der seinem Beruf nachgeht, mit seiner Tochter liebevoll und brummig schwatzt, die und die Sprechweise hat, auf dem Rialto Börsenwitze kolportiert, der ißt und trinkt, sich über die Konkurrenz der christlichen Kaufleute giftet, sich mit seinem Diener herumzankt und wohl auch von mancherlei Beschwerden des Alters heimgesucht sein mag: aber dem Dramatiker darf Shylock nichts sein als rachgierig. Der Dramatiker muß des Juden Benehmen gegen seine Tochter, seinen Diener, seine Gespräche auf dem Rialto in Relation setzen zu seiner Rachgier. Oder alle diese Dinge tilgen. Daß Shylock ißt und trinkt, und wie er ißt und trinkt, kümmert ihn nicht. Ihn kümmert nur, daß er nicht mit Antonio ißt, und daß er zu Bassanios Gastmahl geht. Aus Rachgier.

Niemals produziert die Wirklichkeit einen Menschen so rein und klar und typisch, wie der Dramatiker ihn braucht. Zu Zeiten wird der Jarl Skule einheitlich sein und Håkon Håkonson zerrissen und schwach: aber die Oekonomie der ‚Kronprätendenten' fordert einen Håkon, der immer umstrahlt ist von Königsherrlichkeit, und einen Skule, immer zerrissen und zerklüftet.

Alle Bühnenwirksamkeit beruht auf der συστασις των πραγματων, auf der klaren Ineinanderstaffelung der Begebenheiten. Aristoteles hat das

ewige Gesetz erkannt. So müssen nicht nur die Eigenschaften, sondern auch die Handlungen seiner Menschen vom Dramatiker gesiebt werden. Keine Tiefe der Idee, keine noch so abgründig schürfende Seelendeutung, kein Schmelz der Sprache, keine Pracht der Färbung kann die fehlende Ordnung der Handlungen ersetzen. Hauptmanns Kaiser Karl weist uns seine ganze, reiche Menschlichkeit. Und doch verpufft das Drama. Von Romeo erfahren wir nur, daß er liebt. Er tut gewiß noch hundert andre Dinge: aber seine dramatische Sendung ist, nichts andres zu sein als ein Liebender, und nichts andres zu tun als ausschließlich, immerzu und unentwegt zu lieben.

Die künstlerische Siebung des Erlebnisses muß also vom Dramatiker viel handwerksmäßiger und viel brutaler vorgenommen werden als vom Lyriker und Epiker. Solange ihm das Erlebnis noch nicht kaltes Objekt geworden, ist seine Hand nicht geeignet, Erlebtes dramatisch zu gestalten.

II

Von der Identifikation des Dramatikers mit seinen Personen

Und doch sind Grillparzer und Gervinus völlig unabhängig von einander zu dem Schluß gekommen: Shakespeare müsse ein Mörder gewesen sein, um seine Mörder so lebenswahr gestalten zu können. Allgemeiner ausgedrückt: der Dramatiker müsse die δυναμις seiner Gestalten sein.

Der Dramatiker muß die δυναμις alles Menschlichen in sich haben, um sein Drama zur Entelechie alles Menschlichen gestalten zu können. ‚La lutte de deux forces opposées‘, das Ringen zweier Kräfte im Busen, das macht nach Victor Hugos um die vierziger und fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts vielbewunderter Definition das Wesen des Bühnendichters. Die Wurzeln der dramatischen Kunst sind die nämlichen wie die Wurzeln der mimischen. Schauspieler im eigentlichsten Sinn des Wortes muß der Bühnendichter sein. Tausend Leben in sich haben. Alles Leben in sich haben, um es in jedem Augenblick, achtlos der Fülle, unversiegbar verströmen lassen zu können. Ganz König muß er sein und ganz Bettler, Schurke ganz und ganz Heiliger. Kaltbeherrscht und zügellos, länderverschwendend und um den Heller geizend, in tausend wollüstigen Kitzeln sich wälzend und mönchisch streng, den eisigen Aether der Firne mit der gleichen Selbstverständlichkeit atmend wie die Stickluft der Gosse und die Nöte seiner eigenen Zufälligkeit immer vergessend. Der nicht alles erlebt hat, alles hinter sich geworfen, der ist kein rechter Dramatiker.

Darum ist keines Künstlers Haß gegen seine Kunst größer als der des Bühnendichters, weil er das Leben, die Wirklichkeit immer wieder, in jedem Augenblick seines Schaffens, ganz durchkosten, ganz in sich saugen und ganz von sich wegweisen muß. Darum rührt der gereifte Shakespeare keine Feder mehr an, er, der vielleicht nicht nur der größte Bühnendichter, sondern auch der größte und weiseste aller Menschen war. Darum schuf Kleist seine ‚Penthesilea‘, die wildest verzweifelnde und liebeheißeste Verwünschung der Kunst, die je geschaffen ward. Darum wirkte Ibsen seinen unheimlichen

Epilog voll medusenhaft starrer Verzweiflung. Darum stirbt Hebbel mit dem wehen Wort: „Menschenlos: bald fehlt der Wein, bald fehlt der Becher“.

Kein heißeres, stärkeres Erleben gibt es als das des Dramatikers. Er lebt, lebt durch, erlebt, und muß nach dem kalten und feindlichen Gesetz der Kunst Leben töten, um Leben zu schaffen, und Leben schaffen, um Leben zu töten. (Schluß folgt)

Fünfminutenszene / von Peter Altenberg

Die junge Frau, im Schlafrocke, auf einer Chaiselongue.

Der Dichter tritt leise herein, setzt sich leise neben die junge Frau.

Pause. Sie reicht ihm, zögernd, verlegen, die Hand.

Er: Sie haben die Erfüllung Ihrer allerinnerlichsten Wünsche, ja Ihrer absolut unentrinnbaren für ihr Seelenheil — endlich ein Kind! Sie haben es sich vier Jahre lang von Ihrem vergötterten Gatten gewünscht —. Es kam nicht. Nun ist es gekommen. Und Ihr Gatte schrieb mir gestern: „Meine Frau versinkt in Melancholie. Komme, sie zu erretten! Du bist weisheitsvoller, vielleicht selbstloser als ich, obzwar sie Deine ‚unglückselige Leidenschaft‘ einst war —. Errette mir meine Frau mit der Weisheit Deines Gehirnes, wo die Liebe meines Herzens versagt!‘

Und da bin ich nun, neben Ihnen, Allerverehrteste, Allerkrankste, Zerrüttetste! Ich sage Ihnen einfach nur Eines. Falls Sie es verstehen, ist es das Heil! Falls Sie es mißverstehen, ist es das Unglück!

Gott verzeiht einen einzigen Ehebruch —. Den, der begangen ist, falls eine liebevolle Frauenseele ein kommendes unentrinnbares débacle spürt zwischen ihr und ihrem geliebtesten Manne, weil ‚kein Kind da ist‘. Da sucht sie ‚unwillkürlich‘ Einen, der ihr genug sympatisch sei, um mit ihr, für ihren geliebten Mann, ein Kind zu zeugen, ein Band für ewig, einen Dreibund!

Sie, von mir unglücklich Geliebteste, haben diesen Weg beschritten! Aber nun verläßt Sie die Kraft! Und Sie erhalten das schwächliche, verderbliche, konventionelle Gewissen, daß Sie schlecht gehandelt haben —!

Nein, Sie haben gut gehandelt, wenn es mir selbst auch das Herz bricht; denn Sie haben es, vorausahnend, dennoch nur für das Glück Ihres vergötterten Gatten getan! Eine edle Frauenseele, wie Sie, bedarf eines Kindes! Und ihr edler Gatte wird Sie am sichersten sich erhalten, wenn er für dieses ‚künstliche‘ Kind ebenso zärtlich sorgt, wie für sein eigenes —.

Wer war der ‚Vermittler‘??? Niemand von uns weiß es. — — —

Da sagt die Dame einfach, indem sie dem Dichter zu Füßen sinkt: Mein gütiger Erretter —!

Bühnenverein und Genossenschaft

I.

Max Pategg

Für den Tieferblickenden bilden die Ereignisse der letzten Zeit keine Ueberraschung. Es hat in der Genossenschaft immer zwei Parteien gegeben. Die eine (nennen wir sie: die radikale) wollte und will durch rastlose Agitation die Schaffung eines Reichstheatergesetzes herbeiführen und erhofft von diesem die sichere Heilung der üblen wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse unsers Standes; die andre (nennen wir sie: die gemäßigte) sucht das gleiche Ziel auf dem Wege der Verständigung mit den Bühnenleitern zu erreichen. Diese Partei will (oder wollte) sich mit jenen Bühnenleitern, die den genossenschaftlichen Bestrebungen im ganzen und großen zustimmen, verbünden und mit diesen gemeinsam eine Verkehrssitte schaffen, die für alle Bühnenleiter zwingend wäre, denn zweifellos würde jedes Gericht (ob aus Laien oder Juristen bestehend) eine Vereinbarung zwischen Genossenschaft und Bühnenverein als Grundlage seiner Entscheidungen anerkennen müssen.

Es ist klar, daß die Radikalen in der Propaganda im Vorteil sind. Sie versprechen, was das Reich halten soll, und sind dabei an keine Grenze gebunden, während die Gemäßigten nur das bieten können, was sie tatsächlich dem Bühnenverein (in dem wiederum die verschiedensten Interessen auf eine Richtlinie zu bringen sind) abgerungen haben. Sie haben jetzt das Produkt jahrelanger Verhandlungen vorgelegt: die Genossenschaft hat diesen ‚Ausgleich‘ trotz der dargebotenen, vielfach wertvollen Konzessionen abgelehnt.

Nur die Zukunft kann entscheiden, wer seinem Stande besser gedient hat: die Radikalen oder die Gemäßigten. Um die eintretenden Möglichkeiten abwägen zu können, muß vorerst auf die wichtigste Ursache aller traurigen Erscheinungen hingewiesen werden, welche das Bühnenleben gezeitigt hat.

Der Stand der Bühnenangehörigen leidet an dem furchtbarsten Uebel, an dem durch Arbeit sich ernährende Menschen leiden können: an dem Massenzudrang zur Bühne. Die Genossenschaft warnt und beschwört — vergebens! Die Aussicht auf eine künstlerische Tätigkeit, manchmal vielleicht auch die alberne Hoffnung, ein lockeres Leben führen zu können, der Reiz, vor der Menge zu paradieren — dies und andres treibt alljährlich die jungen Leute in Scharen zum Theater. Der Weg dahin ist ja so leicht zu finden. Außer den großen und bekannten Theaterschulen gibt es tatsächlich Hunderte von Menschen, die teilweise oder ganz davon leben, die jungen Leute für die Bühne auszubilden. Wenn man bedenkt, daß der gesamte Stand der deutschen Bühnenangehörigen nur aus zweiundzwanzig- bis fünfundzwanzigtausend Köpfen besteht (die Chor- und Orchestermitglieder sind in dieser Ziffer eingeschlossen), dann wird man einsehen, daß der unaufhörliche und jedes natürliche Maß überschreitende Zudrang zur Bühne die schrecklichsten Erscheinungen hervorrufen muß. Diejenigen Leiter von kleinen und mittlern Bühnen, die vorwiegend Erwerbszwecke ins Auge fassen, besitzen unter solchen Umständen ein Uebergewicht, das zu Mißbräuchen schlimmster Art führen kann. Der Direktor einer kleinen Bühne, der in der Regel mit

erheblichen künstlerischen Anforderungen nicht zu rechnen hat, kann heute sein ganzes Personal entlassen — morgen schon schickt ihm der Agent weit mehr Kräfte zur Auswahl, als er brauchen kann.

Das ist die wahre und traurige Sachlage. Gegen solche grundlegende wirtschaftliche Vorbedingungen kann auch ein Reichstheatergesetz, dessen Zustandekommen nach meinen gewissenhaften Informationen für absehbare Zeit höchst unwahrscheinlich ist, nicht mit Aussicht auf Erfolg ankämpfen. Dieser logischen Folgerung wird man nach leidenschaftsloser Ueberlegung wohl beitreten müssen. Abhilfe kann nur geschaffen werden, wenn wir im Verein mit jenen Bühnenleitern, deren soziales Empfinden dem unsern gleichwertig ist, uns selbst Gesetze geben, deren Nichtbefolgung die staatlichen Verwaltungsbehörden, die jetzt schon unter einem legalen Einflusse der Genossenschaft und des Bühnenvereins stehen, veranlassen würde und müßte, gegebenen Falles die Konzession zur Führung eines Theaters zu verweigern oder zu entziehen.

Solch ein Werk der Vereinigung ist freilich nicht mit einem Schlage zu schaffen. Auf diesem Wege muß Zugeständnis auf Zugeständnis langsam errungen werden, und dazu fehlt meinen Berufsgenossen vorläufig die Geduld. Die Entscheidung ist gefallen: Der Deutsche Bühnenverein hat infolge der ‚temperamentvollen‘ Ausführungen, die ihm in der letzten Vertreterversammlung der Genossenschaft gewidmet wurden, alle Beziehungen mit dieser Körperschaft abgebrochen und alle gemeinsamen Institutionen aufgehoben.

Die Aufhebung des deutschen Bühnenschiedsgerichts ist meines Erachtens ein schwerer Verlust für die Bühnenangehörigen, den man oft und schwer beklagen wird. Auf die Gefahr hin, als Schleppenträger des Deutschen Bühnenvereins angesehen zu werden (ein ‚Verräter‘, der ‚Judaslohn‘ empfangen hat, kann auch das ertragen), erkläre ich, daß ich in dieser Institution das ehrenvollste Verdienst des Deutschen Bühnenvereins erblicke. In diesem nahezu kostenlosen Gerichtsverfahren ist die Parität des Arbeitverpflichteten mit dem Arbeitberechtigten in so einwandfreier und musterhafter Art gewahrt worden, daß selbst eine langjährigem Mißtrauen entspringende Kritik diesem Gesetz nichts anhaben konnte.

Der Deutsche Bühnenverein will ferner die Erträgnisse der Vorstellungen zugunsten unsrer Hilfsbedürftigen fortan selbst verwalten, wodurch unsern humanitären Anstalten ein Teil des Zuflusses entzogen wird. Dieser Verlust ist jedoch ersetzbar. Wenn die Mitglieder der Genossenschaft für ihre Anstalten mit Feuereifer eintreten und in diesem Eifer während der Kampfjahre nicht nachlassen, dann können die Einnahmen auf einem Niveau erhalten werden, das die Bedürfnisse der Pensionsanstalt deckt. Anhaltender Eifer ist jedoch dringend geboten. Nach unserm Statut sind die Mitglieder der Pensionsanstalt verpflichtet, die außerordentlichen Einnahmen mit fünfzehn Mark für den Kopf zu garantieren. Das macht bei dem jetzigen Stand 69000 Mark im Jahr. Sollten die Mitglieder tatsächlich in die Lage gebracht werden, jährlich auch nur für die Hälfte dieses Betrages persönlich aufkommen zu müssen, dann wäre unsre Pensionsanstalt nicht mehr das, was sie war — die beste Altersversorgung im Deutschen Reich.

Am schwersten wird es fallen, die Folgen jenes Beschlusses zu paralysieren, der den Abzug von Genossenschaftsbeiträgen durch die Theaterbureaus ab-

schafft. An das freiwillige Abliefern dieser Gelder werden sich die Genossenschafter erst gewöhnen müssen. Es ist ja kein Geheimnis, daß viele unter uns in Erledigung von Finanzgeschäften wenig begabt sind. Sache der genossenschaftlichen Leitung wird es sein, für den Eingang der Gelder zu sorgen. Ein Fehlgriff in dieser wichtigsten Angelegenheit könnte für die Existenz der Genossenschaft und ihrer humanitären Anstalten verhängnisvoll werden.

Und was wird das Ende des Kampfes sein? In einigen Jahren werden sich die Streitenden wieder zu gemeinsamer Arbeit vereinen, und man wird dann genau dort anfangen, wo man jetzt aufgehört hat. Schade um die kostbare Zeit, die inzwischen verloren geht!

Richard Alexander

Zu den wenigen Bühnenleitern gehörend, die zugleich Direktor und ausübender Schauspieler sind, habe ich es schwer, in der schwebenden Frage zwischen Bühnenverein und Genossenschaft Partei zu ergreifen. Meinem Berufe als Schauspieler gehöre ich mit Leib und Seele an, darf aber anderseits die schweren Pflichten eines Direktors nicht außer Acht lassen. So viel steht fest: Wäre der ‚Ton' auf der letzten Delegierten-Versammlung der Genossenschaft deutscher Schauspieler ein andrer gewesen, wären nicht Worte gefallen, die für jeden einzelnen Direktor verletzend sein mußten, so wäre es nie zu einem so offenen Bruch zwischen beiden Parteien gekommen. Ich vermag in dem jetzigen Vorgehen der Genossenschaft kein Heil für den Schauspielerstand zu erblicken.

Richard Kirch

Meine Ansicht ist, daß es in diesem Kampfe nur Sieger oder Besiegte geben wird. Entweder besteht der deutsche Schauspieler die große Probe, vor die ihn unsre sozialpolitische Zeit stellt — oder er besteht sie nicht. Diese Probe heißt: Organisation. Entweder tritt er organisiert und mannhaft in die Bewegung ein, oder er bleibt schwach und zersplittert, voll Rollenneid auf seine Kollegen, dem berühmten und berüchtigtsten Fangmittel, die Zersplitterung im Schauspielerstande noch zu pflegen und zu erweitern. Bleibt er, lediglich seinen eigenen momentanen Vorteil im Auge behaltend — sei es auch nur eine schöne Rolle, oder fünfzig Mark Zulage monatlich — weiter in dieser Rückständigkeit, so hat er sich in Zukunft ohne Murren der direktoralen Willkür auf Gnade und Ungnade zu ergeben.

Organisiert er sich aber, tritt er geschlossen in die Bewegung ein, dann ist der Sieg sein, dann werden die kleinen Tyrannen von Mottenburg hinweggefegt, wie Spreu im Wind. Die Indolenz vieler Bühnenmitglieder ist für außerhalb des Theaters Stehende schwer zu begreifen. Es ist diesen nicht leicht klar zu machen, daß es Schauspieler gibt, die noch immer so blind und einfältigen Gemütes sind, die Notwendigkeit einer Organisation, die sich jeder Stand schuf, nicht zu begreifen. Ja, es finden sich immer noch gesinnungstüchtige Seelen, die bei jedem gemeinsamen Vorgehen ängstlich fragen, ob es auch dem Gewaltigen recht ist!

So war es immer, und so ist es leider noch immer! Die Bewegung ist bei weitem nicht intensiv genug, auch jetzt noch nicht. Hier ist der Hebel anzusetzen, hier wuchert das Unkraut, das ist die Wurzel alles Uebels, darin besteht das ganze soziale Elend unsers Standes. Uns fehlen Männer!

Nicht, daß wir solche nicht hätten! Wir haben mannhafte Seelen, Helden im Kampfe ums Recht, aber wir haben zu wenige davon! Die Genossenschaft hat in diesem Kampfe ein reines Gewissen, sie wich keinen Finger breit vom Pfade des Rechtes, sie hat die berühmte weiße Weste Bülows an. Die ‚Kavaliere', die Grafen und Barone im Bühnenverein sind besonders darüber verschnupft, daß einige heißspornige Jünglinge in der Delegiertenversammlung die Theaterleiter als Väter gewisser Häuser bezeichnet hätten. Das scheint aber eine grobe Fälschung zu sein, denn mir, der der Delegiertenversammlung aufmerksam folgte, ist ein solcher Ausdruck nicht bekannt, auch unserm Präsidium nicht. Der wackere Holzhändler, einst Theateragent, später Bühnenfürst, der solche Worte gehört haben will, ist nicht maßgebend, er war stets ein arger Feind der Genossenschaft. Was hat ein früherer Theateragent, jetzt ‚Holzhändler', noch im Bühnenverein zu schaffen? Er sollte sein Holz an den Mann bringen, er kann einheizen lassen, wo er will, aber er sollte nicht sein ‚Holz' anwenden, im Bühnenverein die Flamme zu schüren gegen eine humanitäre Anstalt, wie die unsrige. So böse Worte aber fielen nicht, sonst wären sie vom Präsidium gerügt worden. Doch sollte man mit Schauspielern über impulsive Aeußerungen überhaupt nicht rechten. Das heißt, ihre Psyche nicht verstehen. Temperament ist das Ingredienzium des schauspielerischen Berufes. Durch das Temperament, das Herzblut des Schauspielers, werden die Herren im Bühnenverein reich und machen brillante Geschäfte. Denn das Temperament des Schauspielers erregt die schaulustige Menge und füllt die Kassen.

Ganz unverständlich ist es für jeden, der von einigem Rechtsbewußtsein erfüllt ist, wie der Bühnenverein durch einseitige Aufhebung der Schiedsgerichte gegenüber der Genossenschaft glatt kontraktbrüchig werden konnte. Geheimer Rat Felisch, die berühmte Autorität auf dem Gebiete des Seerechts, soll dem Präsidium des Bühnenvereins und den Direktoren erzählt haben: es sei rechtlich durchführbar, die Schiedsgerichtsinstitution, die eine Abmachung zweier Korporationen ist, einseitig aufzuheben. Wenn er mit dieser Rechtsbelehrung nur nicht in ein falsches Fahrwasser geriet, der Herr Admiralitätsrat! Es unterliegt keinem Zweifel, daß durch die Paragraphen 17, 18, 19, 20, 21 der Abteilung B der gegenwärtig noch rechtskräftigen, noch auf Jahre laufenden Verträge an den deutschen Theatern, die dem Bühnenverein angehören, alle Kontrahenten beider Parteien an das Schiedsgericht gebunden sind, und daß der Bühnenverein derartige Bestimmungen nicht einseitig und willkürlich aufheben kann.

Durch diese Aufhebung hat der Bühnenverein ein Chaos von Vertrags- und Rechtlosigkeit geschaffen, da hierdurch die laufenden Verträge in einem wesentlichen Punkt verletzt, infolgedessen bestehende Verträge annulliert werden, und es jedem einzelnen überlassen bleibt, ob er sich ferner verpflichtet fühlt oder nicht.

Jedenfalls muß es das Streben der Genossenschaft sein, die Stadtvertretungen aller Städte auf diese rechtlose Lage aufmerksam zu machen, die der Bühnenverein geschaffen hat. Die Stadtverwaltungen müßten sich darüber klar werden, ob ihre Theater ferner einer Vereinigung angehören dürfen, die mit Gewaltakten operiert, die das materielle Recht ignoriert und die eine so bemerkenswerte sozialpolitische Rückständigkeit zutage förderte, daß sie berechtigtes Aufsehen im ganzen deutschen Reiche hervorrief.

Verwundert muß man sich auch fragen: Wie kommt es, daß der Bühnenverein als solcher die Genossenschaftsbenefize als seine Liebesgaben reklamierte? Abgesehen von den Herren Privatdirektoren, die durch Genossenschaftsbenefize persönliche Opfer brachten, mußten die vielen städtischen Theaterverwaltungen, deren Intendanten oder Direktoren, doch erst die Erlaubnis ihrer vorgesetzten Behörde für Abhaltung solcher Benefize einholen. Also diesen Herren, dieser Behörde, nicht dem Bühnenverein, hatte die Genossenschaft zu danken!

Der Bühnenverein selbst griff immer nur mit metallener Faust in das feine Saitenspiel der humanitären Bestrebungen der Genossenschaft, nur immer dann wurde er aktiv, wenn es galt, sich für eine vermeintliche Unbill zu rächen. Er förderte nie, er duldete nur gnädig, und das Ende vom Liede in dieser beklagenswerten Affäre Bühnenverein kontra Genossenschaft klingt aus in des Don Carlos Wort: „Sie konnten nichts, als ihn ermorden!" Aber wir leben!

Eigentümlich war das Verhalten derjenigen Mitglieder des Bühnenvereins, die auch Mitglieder oder Ehrenmitglieder der Genossenschaft sind. Da erhob sich keiner, da war keiner, der sich an seine eigene schauspielerische Misere erinnerte, die namentlich die zu Bühnenleitern avancierten Schauspieler oft hart getroffen hat. Stumm blieben sie und brüllten ‚Bravo', als die Ehre unsres Standes, aus dem sie hervorgegangen sind, so empfindlich verletzt wurde. Aber trösten wir uns: das waren wohl nur die Mitglieder unsres Standes, die Direktoren wurden, weil sie als Schauspieler keine Seide spinnen konnten und nun die Blößen ihrer Talentlosigkeit mit der Toga ihrer direktorialen Würde umhüllen müssen.

Wo aber waren die Ehrenmitglieder der Genossenschaft, die auch dem Bühnenverein angehören? Man weiß noch nichts gewisses, ob sie bei dem Schlachtfest zugegen waren.

Possart, der einst diesseits und jenseits des Ozeans Gefeierte, Geheimrat und Professor, Ritter und ‚von', den ich zufällig im Ratskeller zu Frankfurt am Main kurz vor der Bühnenvereinssitzung traf, sagte mir: er ginge zum Kongreß. Doch scheint der Kluge klug genug gewesen zu sein, nicht dabei geblieben zu sein, als unser Stand, den er hochgebracht hat, aus dessen Mitte er sich zum höchsten Posten, zum königlich bayerischen General-Intendanten, einer Hofcharge, emporschwang, mit Füßen getreten wurde.

Ich danke Possart an dieser Stelle dafür: er hat getan, was ich, was wir alle von ihm erwarteten, er hat gehandelt wie ein Schauspieler von echtem Schrot und Korn. Auch Barnay und Gettke, die Begründer unsrer Genossenschaft, sollen fern geblieben sein. Ist dem so, dann danken wir ihnen!

Von der Stätte, wo einst die Wiege der Genossenschaft die Barnay bemutterte, stand, von Frankfurt am Main, geht eine gewaltige Bewegung gegen die rigorosen Maßnahmen des Bühnenvereins ins Land. Die Frankfurter Zeitung ist es, die vom sozialpolitischen Gesichtspunkt aus die Maßnahmen des Bühnenvereins einer scharfen Kritik unterzieht und diesen mittelalterlichen Verein weiter bekämpfen wird, und unser frankfurter Reichstagsabgeordneter Oeser ist es, der bei den verbündeten Regierungen demnächst wegen Erlassung eines Theatergesetzes im Reichstag vorstellig werden wird.

Auch unsre städtische Theateraufsichtsrats-Behörde prüft ernstlich die Beschlüsse des Bühnenvereins nach. Es will ihr, wie es den Anschein

hat, nicht zu Kopfe, daß der Bühnenverein durch einen Rechtsbruch die Schiedsgerichts-Institution, die zwischen zwei Korporationen vereinbart wurde, einseitig aus der Welt schaffen will und nichts Besseres aushecken kann, als durch drakonische Strafbestimmungen und Repressalien eine humanitäre Anstalt zu bekriegen.

Denn ein Kampf ist es gegen die Armen und Elenden, gegen die Invaliden des Schauspielerberufes. Sie sind die Leidtragenden, nicht wir, die wir rüstig im Kampfe stehen; ihre Pensionen müssen durch den Ausfall der Genossenschaftsbenefize verkürzt werden. Sie müssen ans Hungertuch, weil der Bühnenverein sich an der Genossenschaft rächen will. Ich beneide das Gewissen der Leute nicht, die diesen Invaliden, die sie einst wohlhabend machten, den Todesstoß versetzen! Wahrlich, ein herrliches Resultat, ein unvergängliches Dokument humaner und sozialpolitischer Weltanschauung besiegelt durch die Leiter deutscher Theater im Jahre 1909; im zwanzigsten Jahrhundert. „Ungehemmt im heißen Triebe" ließe sich bei solchen Betrachtungen kein Ende finden. Wie dem Dichter in Schillers ‚Teilung der Erde', so erging es dem deutschen Schauspieler im Hinblick auf seine soziale Stellung zum deutschen Theaterdirektor. Zum Theater gehen junge, unerfahrene, kunstbegeisterte Menschen in der Mehrzahl. Man dachte in jungen Jahren nicht an klingenden Lohn, an die verfluchten Silberlinge, nicht daran hing der Sinn in den ersten berauschenden Jahren der ersten Bühnenerfolge! Man sog das süße Gift, bis man taumelig wurde, man wollte nur Rollen, nichts als Rollen! Diese naive Kunstbegeisterung aber wurde und wird von alters her in raffiniertester Weise von den Unternehmern ausgebeutet. Das soll nicht einmal Vorwurf gegen diese sein, denn, wer das Risiko des Unternehmens zu tragen hat, muß kalt und berechnend sein. Aber er hat ein leichtes Spiel!

Wie im schon genannten Schillerschen Gedicht kann auch der Schauspieler, wenn ihn sein Gott fragt: „Wo warst Du denn, als man die Welt geteilet?" antworten: „Ich war bei Dir!"

Kollegen / von Paul Schüler

A.: Sie sind schweigsam.

B.: Ich beobachte. Nichts ist so interessant, wie in einer Gesellschaft Menschen zu studieren und zu analysieren.

A.: Ganz meine Ansicht. Wenn ich zusehe, wie sich die andern unterhalten, dann unterhalte ich mich selber am besten.

B.: Genau wie ich. Man lernt dabei. Man vervollständigt sein Material. Man sieht bekannte Dinge in neuer Form.

A.: Sehr richtig. Man liegt gleichsam auf der Lauer. Man sammelt psychologischen Stoff. Man verwertet die gewonnenen Eindrücke in seinem Beruf. Zu etwas muß diese öde Geselligkeit doch gut sein.

B.: Es freut mich, in Ihnen einen Fachgenossen zu begrüßen. Denn wie ich sehe, leben auch Sie von der Narrheit unsrer Zeitgenossen.

A.: Ich habe mir gleich gedacht, daß wir Kollegen sind. Sie sind also auch Schriftsteller?

B.: Nein, Irrenarzt.

An die Schauspielerin Ingeborg Larsen in Kopenhagen / von Otto Falckenberg

Verehrtes Fräulein,

kennen Sie den Park von Fredensborg im Frühherbst, an einem der zarten, fernsichtigen Tage, die so still sind, daß ein fallendes Blatt uns erschreckt und fern gesprochene Worte an den besonnten Buchenstämmen ein hallendes Echo wecken? Gingen Sie durch die pedantischen, wipfelhoch geschorenen Ulmengänge, wie zwischen den steilen Wänden einer Schlucht, hinab zu den Ufern des ländlichen Esromsees? Oder in die schweigende, versteinerte Volksversammlung im Normandsdal? Und dann am Spätnachmittag, erstiegen Sie da die Zinne von Kronborg und erlebten es, wie der Sund zu Ihren Füßen im Sonnenlicht aufglänzte, ein weither, weithin ziehender prächtiger Strom? Drüben auf dem schwedischen Ufer mischte sich der dunkle Fabrikrauch, wie eine Wolke über der fremden Stadt ruhend, mit dem sonnigen Dunst der Ferne. Die nahen Türme von Helsingör und die Windmühlen standen dunkel und gezackt gegen den tiefen weißen Himmel. Und nach einem solchen Tag — es gibt deren wenige in einem Leben und wenige, die ihn empfangen, wie ein Geschenk, aber Sie, mein Fräulein, gehören zu den wenigen — nach solchem Tag haben Sie das unsäglich traurige Geschick, im königlichen Theater von Kopenhagen den Sommernachtstraum zu sehen. Sie Allerärmste! Sie hatten Natur erlebt, und Ihr Erlebnis endigte, statt in einem vertieften Ausklang — in Ballet.

O, ich kenne den erblichen Irrtum der Provinzregisseure, ihren treuherzigen Glauben: der Sommernachtstraum sei ein Ballet zu Mendelssohns Musik. Mag immerhin sein, daß Komödie und Tragödie aus dem Geiste getanzter Musik geboren wurden. Ist aber Ballet nicht gerade entgeisterter Tanz? Zum wenigsten das Ballet unsrer unrhythmischen Zeit? Früher einmal lebte die Seele in den Fußspitzen der Tänzerin, ihr Herz in den Kniegelenken. Ihr Weinen und Lachen wurde Tanz. Aber heute gibt es Tänzerinnen, denen der Verstand in die Fußspitzen gefahren ist. Sie tanzen mit dem Gehirn, und das ist das Schlimmste.

Ja, mein verehrtes Fräulein, es war für Sie ein trüber Ausklang, den großen Pan als entgötterten Balletmeister herumzappeln zu sehen, statt als göttlichen Tänzer Puck. Da erging es mir ein bischen besser. Und dies bischen verdanke ich Ihnen. Fredensborg, Helsingör, Sommernachtstraum, das war auch für mich der Tageslauf. Aber den Puck spielten Sie. Das war der Unterschied.

Keine Komplimente. Ich kenne Sie nicht. Ich weiß nicht, wie Sie aussehen. Standen Sie vorn an der Rampe, so war Ihr Gesicht wie eine Lithographie von Weber, klatschig von unten beleuchtet und verzeichnet, Karikatur. Sie sind mir gleichgültig. Ich kenne nur die Schauspielerin Larsen und werde meinen Enthusiasmus zähmen.

Als der Vorhang vor der Waldwiese sich auftat — was war? Ein Sprungbrett, wie draußen im Klampenborger Herrenbad, aber mit grünen Lappen verunziert, so daß es beinahe aussah, wie ein Palmblatt. Es stand aus einer gemalten Palmengruppe hervor. Und die wiederum stand in einem gemalten tropischen Wald. Sommernachtstraum auf Borneo. Peter Squenz in Siam. Schon gut, ich weiß, es sollte Griechenland vorstellen. Auf dem Sprungbrett, beängstigend weit vorn, bereit, sich mit gestrecktem Hechtsprung in irgend eine Flut zu werfen, standen Sie, Fräulein Puck, und wippten, wippten, wippten. Sie brauchen mir nicht zu verraten, was sich der Herr Regisseur davon versprach. Aber ich frage: hat dieser Mann Sie nie gesehen? Ahnt er nichts von Ihrem Puckkörperchen, weil er glaubt ins Parkett brüllen zu müssen: Seht, welch ein Elfengeschöpf! So leicht, daß es sich auf Palmblättern wiegt! Seht! Seht! — Statt dessen dachte ich: wie stark muß doch das Sprungbrett sein, um eine Schauspielerin zu tragen. Aber als Sie zu spielen begannen, vergaß ich das. Und ich dachte: — Fredensborg . . .

Fredensborg. Der große Pan hielt leisen Mittagsschlummer. Nicht mit tiefen, sichern Atemzügen, wie in der stillen Glut des Hochsommers, sondern ein bischen nervös und oberflächlich. Er träumte Frühherbst. Und nun hier? Des großen Pan Sommernachtstraum. Im Traume sieht und fühlt sich der breitfüßige, zottige Bock zart, wie ein Kind und leicht wie die Luft, er wiegt sich im Wind, er schwirrt durch den Mondschein, er schürzt sich mit einem Erlenblatt. Er ist überall, wo du ihn nicht siehst, und wenn du ihn zu haschen glaubst, lacht er dich im Baumwipfel aus. Pans Sehnsucht erfüllt sich im Traum der Sommernacht. Alle Leichtigkeit der Welt, ihr Schweben im Raum ohne Schwere und Ziel, all das ist in seinem Traum. Pan wandelte sich in Puck. Wenn er wieder erwacht, ist er vielleicht Zettel, der gefoppte Tölpel mit dem Eselskopf. Nun aber dirigiert er, Puck, die Welt, wie ein kleiner, feuriger Kapellmeister, und die wirren Stimmen des Waldes und der Herzen gehorchen seinem Zauberstab.

Das, mein Fräulein, war der Wille Ihres starken Herzens: Pan, der sich im Traum verwandelt hat in Puck, den Ur-Kobold, den Wirbelgeist, den kleinen wilden Kapellmeister. Aber Ihr Wille wurde nicht Wirklichkeit, er blieb halb erfüllt, halb verirrt. Ihre Füßchen nämlich, die kleinen Tänzer, wollten ihm nicht gehorchen. Das hinreißende Kapellmeistertemperament Ihres Herzens, das alle Geisterchen der Dichtung in seinen Rhythmus riß — über diese kleinen Füße hatte es keine Gewalt. Sie hoben sich ganz ohne Grund auf die Zehen, sie trippelten, zappelten, machten viele unnötige Schrittchen, Hupferchen, Kunststückchen, zuckten bald rechts, bald links hinauf unter das kurze rote Hemdchen und kicherten ganz ungeniert neben Shakespeare hinaus: können wir nicht allerliebst tanzen, sind wir nicht niedlich gedrillt, wir süßen Balletfüßchen? Und Shakespeare ging in dem Geplauder unter.

Aber nein, ich glaube ganz und gar nicht, daß Sie es waren, die Shakespeare tottanzte. Es war das alte ehrwürdige Hoftheater mit seinen Erinnerungen an Schäferspiele und achtzehntes Jahrhundert. Sie aber sind jung — sind Sie es nicht? — was kümmern Sie die Jugenderinnerungen des Hoftheaters!

Ich ließ mir erzählen, Sie seien in Ihrem Lande eine berühmte und gefeierte Schauspielerin, und wenn Ihnen heute ein Unbekannter aus Deutschland sagt: Werden Sie eine große Schauspielerin! — so lächeln sie wohl und weiter nichts. Und doch wäre viel verloren, wenn Sie an den Puppendrähten einer überlebten Tradition zur Marionette vertrockneten, da Sie reich genug sind, uns alle mit neuen Werten schauspielerischer Gestaltung zu beschenken. Ich liebe das Meer und den Wald und wohlerzogene Menschen. Darum liebe ich Ihr Land. Aber Ihr Theater werde ich erst lieben, wenn ich weiß, daß Sie ihm nicht mehr angehören, denn dann gab es uns Ingeborg Larsen. Und das ist wahrscheinlich das Beste was es uns zu geben hat.

Die geschlossene Tür / von Victor Tausk

Es geht ein sonderbarer Schritt
Da hinter der verschlossnen Tür.
Er nimmt mein ganzes Lauschen mit.
Ich glaube gar, er ist von mir.

Ich bin bei Sinnen! Hier die Hand
Die ihre Finger jetzt bewegt,
Sie fühlt die Kälte dieser Wand,
Sie tastet, greift, sie hebt sich, schlägt!

Das ist kein Trug! Das ist mein Fuß,
Der hinter dieser Türe schleift!
Und ich bin hier! Ein kalter Gruß
Des Todes meine Stirne streift.

Die Klinke knarrt. Vergeblich Müh'n.
Die Fuge traut der Angel fest.
Da hilft kein Zerren und kein Zieh'n,
Wie blutig auch die Hand sich preßt!

Da öffnet sich die Türe sacht —
Die feste Fuge löst sich leicht,
Und zwischen Tür und Pfosten lacht
Ein Antlitz, das dem meinen gleicht.

Kasperletheater

Ssanin / von Regam

Erster Akt

Ein Zimmer beim Schankwirt Levi Nachtigalleles. Die Studenten Sanin, Schaffkopff, Novidikkopff, Juri Spinnowitsch und Jwan Mianowitsch. Rittmeister Tratratre und Leutnant von Reithus. Die Damen: Dida (Ssanins Schwester) und Krassewinda. Der Schankwirt Levi Nachtigalleles.

Schaffkopff: Nun, meine Herrschaften . . . (denkt sich den Rest und steckt sich eine Papyros an)

Novidikkopff: Wenn auch . . . obgleich . . . trotzdem . . . na ja . . . (denkt sich den Rest und stürzt ein Glas Wodka hinunter)

Jwan: Und übrigens . . . aber . . . warum auch . . . (denkt sich den Rest und blickt, eine Papyros rauchend, bewundernd auf Ssanin)

Ssanin (kalt lächelnd, will, um Leben in die Bude zu bringen, mit der Faust auf den Tisch schlagen, hält aber plötzlich inne, stürzt dafür ein Glas Wodka hinunter und schreit): Eigentlich . . . weils ja doch gleich ist . . . (denkt sich den Rest)

Juri (springt auf, stellt sich ans Fenster und überfliegt höhnischen Blicks die ganze Gesellschaft; schweigend für sich): Schafsköpfe!

Levi (der bisher tiefsinnig und mit traurig forschenden Blicken dagesessen, springt ebenfalls auf, stellt sich ans andre Fenster und schreit schweigend zum Nachthimmel empor): Gott wie heißt! Wozu und warum? Was für ein Gered'! Und keiner 'nen halbwegs vernünftigen Satz! Ich werd' noch wahnsinnig!

Tatratre (hat unterdessen fortwährend über den dichten Qualm seiner Papyros hinweg nach Dida hinübergeblickt; er sieht sie im Geiste nackt und freut sich darauf)

Juri (ist vom Fenster weggetreten und blickt, durch Papyrosrauch und Wodkadunst, nach Krassewinda hinüber; er sieht sie im Geiste nackt . . . und schämt sich)

Tratratre (heimlich zu Dida): Kommst du heut Nacht?

Dida (zusammenschauernd wie unter einem Peitschenhieb, heimlich erwidernd): Ja . . . (für sich) Nachher kann ich mich ja eventuell ertränken . . .

Ssanin (hat das Seelengespräch der beiden mit seinem kleinen Finger, mit dem er eben die Asche seiner Papyros abstreift, aufgefangen; er will dazwischentreten, tut es aber im letzten Augenblick doch nicht. Kalt lächelnd, für sich): Weils gleich ist . . . und

der Vorhang fällt

Zweiter Akt

Eine Straße. Von der einen Seite treten auf die Studenten mit den Damen und Levi Nachtigalleles, alle in angeregtester, philosophisch-theosophisch-sozial-ökonomisch-historisch-naturwissenschaftlicher Unterhaltung.

Novidikkopff: Also sprach Zarathustra . . .

Iwan: Trinken wir 'n Tröppchen . . .

Schafffopff: Aber ich behaupte, daß . . . (denkt sich den Rest)

Juri (für sich): Ekelhaft, ekelhaft . . . (schaut aber dabei doch von Zeit zu Zeit bewundernd auf Krassewinda)

Levi (jammernd): Gott über die Welt! Und so reden se fort und fort . . . sagen doch Sie wenigstens 'was Vernünftiges, Herr Ssanin!

Sanin (kaltlächelnd, will reden, hält aber plötzlich inne und denkt sich): Weils gleich ist. . . .

Von der andern Seite tritt Tratratre auf, eine Reitpeitsche in der Hand. Er hat im Zwischenakt hinreichend Gelegenheit gefunden, seine Vision vom ersten Akt zu verwirklichen, und ist dafür von Ssanin durch eine Duellverweigerung beleidigt worden. Will sich jetzt mit der Reitpeitsche auf Ssanin stürzen. Der, kalt lächelnd, schlägt Tratratre mit der Faust nieder. Studenten und Damen stieben auseinander. Offiziere tragen ruhig und feierlich den bewußtlosen Tratratre in seine Wohnung. Es bleiben auf der Szene nur Ssanin und Levi Nachtigalleles.

Levi (jammernd): Gott meines Volks, Herr Ssanin, warum? warum?

Ssanin (kaltlächelnd): Weils gleich ist . . .

Levi (in Verzweiflung, mit plötzlichem, wildem Gefühlsausbruch): Is das 'ne Antwort? Is das 'n Satz? Gott der Gerechte, dreißig Jahr' leb' ich und horch' und horch', die zwei Ohren da horch' ich mir 'raus aus 'm Kopf, daß ich kann hören, was die Leut' red'n Gescheites. Aber hab' noch nix gehört 'n einzigen Satz all' die dreißig Jahr, was gehabt hätt' Händ' und Füß' . . . s' is zum verzweifeln! Jetzt will das sein ein gebildeter Mann, von dem man sollt' lernen . . . und der schlagt mir nix, dir nix zu Boden an andern, was auch is 'n intelligenter, gebildeter Mann . . . und nun frag' ich, und er sagt: „Weil's gleich is!" Ich werd' nix mehr wahnsinnig, ich bin schon ganz meschugge! (Stürzt ab und erhängt sich. Im gleichen Augenblick erschießt sich Tratratre in seiner Wohnung, nach einem langen, durch Gedankenstriche ausgefüllten Monolog) und

der Vorhang fällt

Dritter Akt

Im Wald.

Juri (dessen Vision vom ersten Akt sich unterdessen noch nicht verwirklicht hat, tritt zögernd auf, einen Handspiegel vor sich hin haltend, den er bei jeder Geste zu Rate zieht): Ekelhaft . . . ekelhaft . . . ich und ein Liebesstelldichein! . . Mit dem Kopf . . . mit der Intelligenz . . . mit dem herrlichen Zug des Weltschmerzes um die Lippen, die noch kein

Kuß befleckt . . . pfui Teufel! Liebe . . . Ehe . . . Kinder . . . Philister über dir, Uebermensch! . . Ekelhaft . . . ekelhaft . . . aber wo ist sie?

Krassewinda (unter einem Baum liegend, zärtlich und schmachtend): Komm, Gliebter . . . ich bin bereit!

Juri (zurücktaumelnd): Geliebter?! Einen Augenblick . . . drei Augenblicke . . . ein halbes Stündchen Sammlung . . . laß mich erst nachdenken über das Kapitel ‚Weib' und ‚Liebe' . . . obs überhaupt der Mühe wert . . . (zieht sich zurück, um ungestört seinen Gedanken nachhängen zu können)

Ssanin (kaltlächelnd, taucht plötzlich zwischen den Bäumen auf): Laß ihn fahren, Krassewinda, den Fadian! Da schau' mich an, was bin ich für ein Kerl!

Krassewinda (der beim Blick auf Ssanin eine neue Offenbarung aufgeht; flüsternd, fast willenlos): Ssanin! Wie stark du bist . . . wie . . . (denkt sich den Rest)

Ssanin (hat sich, kaltlächelnd, ihr genähert, und streichelt ihr Haar)

Krassewinda (immer lauter denkend) Ich kann mich ja nachher eventuell ertränken . . . Was wird er tun mit mir . . . wann . . . wie oft . . . und wo . . .

Ssanin (kaltlächelnd, auf den moosigen Boden zeigend): Hier. Weils gleich ist . . . (Im selben Augenblick kracht ein Schuß)

Krassewinda (zusammenschauernd): Der arme Juri hat sich nun auch erschossen!

Ssanin (kaltlächelnd): Wieder einer weg . . . weils gleich ist . . . und

der Vorhang fällt

Vierter Akt

Auf dem Bahnhof.

Ssanin (mit Reisetasche)

Iwan (mit Rührung und einem Glas Wodka in der Hand)

Ssanin: Na ja . . .

Iwan: Prosit, Brüderchen . . .

Ssanin: Jetzt hätten wirs . . .

Iwan: Na und . . .

Ssanin: Und überhaupts . . .

Iwan: Ja, ja . . .

Ssanin: Wenn schon, denn schon . . .

Iwan: Aber doch immerhin . . . na alsdann . . .

Ssanin: Selbstverständlich! (Ein Zug nach dem andern braust heran)

Ssanin: (kann sich immer noch nicht entschließen, einzusteigen. Endlich wirft er die Reisetasche weg und reicht Iwan zum letzten Mal die Hand. Kaltlächelnd): Na also . . . ich geh' doch lieber zu Fuß . . . der Sonn' entgegen . . . oder dem Mond . . . weils gleich ist und zum unwiderruflich letzten Mal

der Vorhang fällt

Rundschau

R. O. F.

Was das ist? Mein Rechtsanwalt. Mit Max Bernstein der beste, den ich kenne, der scharfsinnigste, schlagfertigste, gebildetste und beredsamste. Er hat durch diese und andre gute Gaben mehr als einmal das Gefängnis von meinem verbrecherischen Haupte abgewendet, und hat für seine aufopfernden Bemühungen einen Sold verlangt, so klein, daß es sich mir bis heute nicht gelohnt hat, ihn zu zahlen. Trotz reichlichen Mahnungen. Ich hätte also, um meiner ökonomischen Gegenwart und meiner kriminellen Zukunft willen, wahrhaftig allen Grund, den Mann zu lieben und zu loben.

Aber Richard Otto Frankfurter ist auch Theaterkritiker, und als solcher scheint er mir denn doch allmählich durch seine Taten für die Kenner eine lächerliche, durch seinen Tummelplatz für die Laien eine gefährliche Figur zu werden. Vor der Lächerlichkeit möchte ich den vornehmen und ursprünglich geschmackvollen Menschen, vor seiner Gefährlichkeit möchte ich unser zur Genüge bedrohtes Theaterwesen bewahren. R. O. F. steht in der heftig verbreiteten B. Z. (Berliner Zeitung) am Mittag neben einem Conrad Alberti, der mit Jauche schreibt, dafür eines Tages mit einer Mistgabel erstochen und nur im äußersten Notfall mit literarischen Waffen angegangen werden wird. Der Rechtsanwalt Frankfurter würde einen Sozius dieses Kalibers nicht ertragen. Das Theater aber verdirbt, wenn schon nicht immer den Charakter, so doch häufig die Empfindlichkeit für den Seifeverbrauch der Mitbürger, und es wäre weiter nicht verwunderlich, die engere Kollegenschaft eines mephitischen Riesenschmocks mit der Zeit auch auf eine ungetrübte ästhetische Anschauung abschmutzen zu sehen. Frankfurter nun war gewiß niemals ein richtiger Kritiker. Selbst die lobenswertern Leistungen seiner Anfänge hatten einen plauderhaften Einschlag, der sie zu einer feuilletonistischen Mischgattung hinunterstieß. Aber wo er die Reinheit der Kunstform nicht wahren konnte, wahrte er wenigstens die Noblesse des Tons und den Respekt vor der Sache, soweit es nicht die Sache Reinhardts war. Sein theaterkritisches Herz war bei Brahm, und da es offenbar nur ein kleines Taschenherz ist, so hatte es neben Brahm wohl für Georg Engel, aber nicht für Max Reinhardt Platz. Der wurde, halb aus Erbarmen, stets nur dann gelobt, wenn es für den Kritiker eine mörderische Blamage gewesen wäre, ihn zu schmälen. Immerhin: ein entschlossener Parteigänger der Brahmschen Bestrebungen, auch wenn er sich sonst meistens im falschen Kahn befand, konnte willkommen sein, und so lange dieses Parteigängertum des Rechtsanwalts Frankfurter zuverlässig war, hatte seine Outsiderkritik bei aller leisen Komik ihre Meriten. Sie half nicht alle großen Ideen der deutschen Theaterkunst, aber sie half doch eine propagieren. Sie trieb Leute ins Lessingtheater, die vielleicht lieber ins Metropoltheater gegangen wären, und mochten diese Leute auch nichts vom Lessingtheater haben, so

hatte zum mindesten das Lessingtheater etwas von ihnen. Sie sagte zu Ibsen und seinem Brahm ein unmißverständliches Ja, ohne sich in jedem Falle über die letzten Gründe dieser Zustimmung klar zu sein, und ohne sie immer hinlänglich klar zu machen. Genug: sie sagte Ja und konnte davon leben. Verloren war sie erst, wenn sie Nein sagte. Das hat sie jetzt getan.

* * *

Der sechste Abend des Brahmschen Ibsenzyklus brachte die ‚Wildente' und damit sicherlich den Höhepunkt des Unternehmens. Denn von allen Ibsenschen Dramen, die hier vollkommen wiedergegeben werden, ist dieses das vollkommenste. Ein Mikrokosmos. Ein Bild der Alltagsmenschheit mit ihren Aufschwüngen und ihren Niederlagen, ihren hungrigen Herzen und ihren verschlossenen Lippen, ihrer Ohnmacht und ihrem Selbstbetrug, ihrer Himmelssehnsucht und ihrem Winkelglück, ihrem erträumten und ihrem posierten Heldentum, ihrer Feigheit und ihrer Narrheit: mit ihrer Tragik und ihren Humoren. Die Allgemeingültigkeit hat sich erhalten, nur daß zwischen 1884 und 1909 der Ton gewechselt hat. Das Gelächter des Schöpfers Ibsen war ja immer grimmiger, als das Gelächter der mehr oder minder getroffenen Hjalmars jemals sein konnte. Heute aber empfinden wir auch bei fanatischer Neigung zur Selbstkritik kaum noch einen Stachel. In diesen fünfundzwanzig Jahren hat sich die Tendenz nahezu verflüchtigt. Gregers Werles Herkunft von Brand ist vergessen. Ein Teppich des Lebens ist vor uns gebreitet. In wundervoller Klarheit stellen sich die kreuz und quer geschlungenen Fäden zusammen: zu Tiergesichtern und Menschenfratzen, zu steifen symbolischen Figuren und zu krausen Arabesken des kleinen Daseins. Jede Linie dient hier und dort; und zu unsrer künstlerischen Freude über die zartgedämpfte Buntheit des Gewebes gesellt sich die geistige Bewunderung vor der unfehlbaren Sicherheit des verteilenden Auges und der wirkenden Hand. Wie reich müßte ein Theater sein, das die Bedeutungsfülle der ‚Wildente' in kongenialer Farbenpracht nachdichtete! Wie reich ist das Brahmsche Theater auf seinem begrenzten Gebiet, das es bis zum tiefsten Grunde ausgeschöpft hat, und dessen inhaltschwerste, saftdurchdrungenste und formenschönste Frucht für immer die ‚Wildente' bleiben wird! Eine Vorstellung, paradigmatisch ohne Trockenheit, naturalistisch ohne Pedanterie, doppelstimmig ohne Feierlichkeit, phantastisch ohne Hokuspokus, ibsentreu ohne Silbensklaverei und von einer herrlich vegetativen Körperwärme. Es ist unendlich viel und sieht so leicht aus. Was denn geschieht? Ein paar erlesenste Menschenkinder leben sich dar; blühen auf und einander zu; sind sich gegenseitig Resonanz und Kontrast und Basis und Hintergrund und Licht und Schatten und Schicksal. Man hat Mühe, Gestalt und Gestalter zu trennen; sich zu besinnen, daß der alte Werle jetzt Reicher ist und darum nur die Arme wie zu einer Verständigung zu öffnen und auf halbem Wege sinken zu lassen, nur die Achseln zu zucken und die Stimme ersterben zu lassen braucht, um gleich eine ganze schmerzliche Geschichte zu erzählen. Relling ist Marr, und wenn er früher nicht mehr als der glaubhafteste von allen bekannt gewordenen Rellings war, so ist er jetzt: Relling schlechtweg, die niederbügelnde Nüchternheit in Person, der Phrasenfeind aus Naturell und der Phrasenerhalter aus

lebensärztlicher Ueberzeugung. Jeder Strich sitzt an diesen elefantenhaft stampfenden, vierschrötigen, bebrillten, desolaten, alkoholisch geröteten und verschleimten Hünen. Wie gut, daß auch heute noch ein Theater, und gar ein Privattheater, seinen Mitgliedern Jahre lang Zeit lassen kann, in ihre Aufgaben hineinzuwachsen. Bassermanns Hjalmar ist ja nicht schneller fertig geworden. Man durfte freilich bei ihm nie an Daudets Delobelle oder, noch ärger, an Blumenthals Krasinski denken, wie selbst bei anspruchsvollern Hjalmars. Jetzt könnte man sich durch dieses und jenes Ornament an den Dickensschen Micawber erinnert fühlen, wenn die Totalität nicht eben doch Hjalmar Ekdal wäre. Ein knochenloser, jeder Schwerkraft ermangelnder, in allen Gelenken wippender und unablässig tänzelnder Schönling mit lockigem Haar und gekräuseltem Bart. Er ist eitel und dumm, aber er hat einen Charme, der ihn arglosen Seelen immerhin liebenswert machen mag, und er führt im Wappen die Krokodilsträne, in deren Flut billige Sentimentalitäten für kurzsichtige Augen das Ansehen von echten Empfindungen gewinnen. Mit diesen Grundzügen ist Hjalmar zu bestreiten, wenn man sie so verschwenderisch abwandelt, wie Bassermann in einer ungehemmten Komödienlust es tut. Er funkelt und gleißt in allen Tönen und Schattierungen, und kein fruchtbarerer Gegensatz ist zu der reifen Pracht dieser Künstlerschaft zu denken als die erdgewachsene Menschlichkeit der Lehmann, die nur eins ist, aber das ganz und in seelischer Endlosigkeit: Mutter; zugleich Hedwigs und Hjalmars Mutter oder Henne, mit wärmenden, schützenden Flügeln, mit der nährenden, sorgenden Rührigkeit und dem Angstschrei aus tiefster Herzensnot. Mitten in diese dumpfe Welt aber tritt, wie aus einer andern Welt: Gregers Werle oder Oscar Sauer; denn wer sähe den gezeichneten armen Schwärmer heute noch anders, als ihn Sauer für alle Zeiten geprägt hat?! Sein Fanatismus trauert mehr als er eifert. Wenn es ihn dennoch wieder einmal fortreißt, so bricht er, gleichsam mit einem Seufzer seiner unergründlichen Augen, mitten im Satze ab, wie überwältigt von der Erkenntnis, daß Worte, Worte, Worte kein Mittel zur Verständigung sind. Dieser Gregers ist nicht klüger als sein Hjalmar. Er ist nur bis zur Transparenz durchleuchtet von einem kindlich schönen, aber eben kindlichen Gedanken. Die Intensität dieses Glaubens äußert sich so ergreifend, daß es unmöglich ist, über seine Aussichtslosigkeit zu lächeln. Aus Don Quixote wird der Gottessohn. Der Heiligenschein, den Sauer als ein Maeterlinckscher Antonius mit sich trägt, schwebt hier unsichtbar-sichtbar über ihm. Das sind Mysterien. Da hört die Kritik auf.

* * *

Für R. O. F. fängt da die Kritik an. Ich hatte ihn übrigens ganz vergessen, und dem Leser ist es nicht anders ergangen. Jetzt werde ich plötzlich inne, wie leeres Stroh ich an meinem Rechtsanwalt als Theaterkritiker dresche, und sehe teils mitleidige, teils schadenfrohe Augen auf mich gerichtet, die mir das gleich hätten verraten können. Ich will wenigstens schnell zu Ende dreschen und dann doch sagen, was mir über den gleichgültigen Anlaß hinaus an dieser Sache wichtig gewesen ist.

R. O. F. beginnt seinen Bericht mit dem Satz: „Diese Vorstellung ging eindruckslos vorüber." Ich habe, vom siebenten Januar 1897 bis zum achten Februar 1909 diese Vorstellung zweiundzwanzig Mal gesehen, weiß, daß

sie niemals ohne den tiefsten Eindruck vorübergegangen ist, weiß aber auch — und kann Hunderte von Zeugen dafür aufbringen — daß nicht oft im Theater eine solche Wirkung erlebt worden ist, wie an diesem letzten Abend. Das Haus stand unter Wasser, und wenn die Leute nicht tobten, so lag es nicht daran, daß sie zu unberührt, sondern daran, daß sie zu erschüttert und durch diese Erschütterung wie zu einer andächtigen Gemeinde verbunden waren. R. O. F. hat keinen Applaus gehört und infolgedessen auch nicht das Fluidum dieses ungeheuern Eindrucks bemerkt. Er hat Nerven von Eisen, mit denen er hundert Jahre alt werden kann, und die ihm für mehrwöchige Schwurgerichtsverhandlungen ebenso förderlich sein werden, wie sie ihm für die Kunstkritik hinderlich sind. Mit solchen Nerven steht man vor der ‚Wildente' so verdutzt, wie ein Amtsrichter vor einem Theaterprozeß, beschuldigt diese mustergültig erhellende und schlichtende Darstellung, daß sie „wenig für die Vereinfachung und Klärung" tat, lehnt einen Hjalmar und eine Gina ab, die auf der Welt nicht ihresgleichen haben, und übt gegen Sauers Gregers die Rücksicht, zu „schweigen" — doch wohl, um eine angeblich unmännliche Rührung zu verbergen? Bewahre! Um ihn zu — „schonen" . . .

Man könnte wahrhaftig pathetisch werden. Könnte sich in die Seele von Künstlern hinein empören, die sich königlich herschenken und es dafür ohne Murren hinnehmen müssen, daß ein Rechtsanwalt voll von allen Injurien seines Arbeitstages ins Theater gestürzt kommen darf, um sie ihnen vor der breitesten Oeffentlichkeit an den Kopf zu werfen. Nur daß es eben nicht der Rechtsanwalt allein ist. Nur daß es, selbstverständlich, bei weitem nicht genügt, nichts als ein Theaterkritiker zu sein, um überhaupt ein Theaterkritiker zu sein. Wenn im Neben- oder Hauptberuf Fritz Engel Stadtreisender, Isidor Landau Synagogendiener, Julius Keller Schuster, Paul Goldmann Pfuschmakler und Conrad Alberti Kloakenreiniger wäre: so könnten sie auch keine schlechtern Kritiker sein, als sie ohne die gleichzeitige Ausübung dieser nützlichen Gewerbe sind. Das Unglück ist, daß die meisten Theaterkritiker in ihr Metier hineinkommen, wie Pilatus ins Credo. Vor ein paar Jahren standen drei von der Zunft im Königlichen Schauspielhaus. M. fragt den A., der seit ein paar Wochen erster Kritiker an einer der größten berliner Zeitungen ist: Sagen Sie, wissen Sie vielleicht, wer da heute für Matkowsky als Petruchio eingesprungen ist? — A.: Wieso eingesprungen? Hier auf dem Zettel steht doch: ‚Matkowsky. — M. (läuft entsetzt zu J.): Sagen Sie, wissen vielleicht Sie . . . — J.: Das ist Carl Grube aus Weimar. — M. (kehrt zu A. zurück): Also es ist . . . Aber sagen Sie, um Gottes willen, haben Sie denn Matkowsky nie gesehen? — A.: Nö. — M.: Aber sind Sie denn früher nie im Theater gewesen? — A.: Nö! Ick jeh erst, seit ick muß! —

Mit allem Scharfsinn wird man die Ursache einer Notlage nicht besser erklären können, als es mit diesem einen Wort geschehen ist. Die Zeitungsverleger sollten es hören. Es ist schon schlimm genug, wieviel Theaterkritiker es gibt, die das Theater erst kennen lernen, wenn sie müssen. Daß nun aber auch Leute dazustoßen, die nicht einmal ‚müssen', die ihre höchlichst geachtete und einträgliche Tätigkeit und das mittelmäßigste Talent für eine andre haben: das sollte denn doch abgestellt werden, bevor es recht in Aufnahme gekommen ist. S. J.

Aus Cöln

Man kann dem cölner Schauspiel nicht nachsagen, daß es allzu wagemutig sei. Allerdings: früher war es nicht mehr als eine Provinzschmiere, während es heute immerhin schon bessere Ansprüche befriedigt. Aber es ist nun einmal so in Cöln, daß das Schauspiel der Oper gegenüber das Stiefkind spielen muß. Ruederer hat recht, wenn er in seinem galligen Buche über München die Musik vom Standpunkt des Genießenden aus die bequemste und denkfaulste aller Künste nennt. Meine Beobachtungen des musikwütigen cölner Publikums bestätigen ihn. Das läuft in die Oper, läßt sich etwas vordudeln und begeistert sich. Gehts aber ins Schauspiel, so macht es aus jedem Stück eine Posse. Ein Werk als Einheit aufzufassen, fällt ihm nicht ein. Es klammert sich an Einzelheiten, an Witze, und läßt an den unpassendsten Stellen sein blödes Aufblöken ertönen. Die innere Teilnahmslosigkeit, die die Cölner dem Schauspiel bezeigen, ist unglaublich. Aber auch anderseits die Kritiklosigkeit. Denn mag ein aufgeführter Schmarren noch so elend sein; mag man sich bei einer Darstellung noch so schrecklich gelangweilt haben: geklatscht wird doch. Das Interesse des Publikums heftet sich nämlich gar nicht an das Stück, sondern an Personen: an den Autor, der vielleicht anwesend ist, und vor allem an die Schauspieler. Als es, zum Beispiel, neulich hieß, Gerhart Hauptmann werde zur Aufführung des ‚Florian Geyer‘ nach Cöln kommen, war das Theater zum Brechen voll. Die Schauspieler kennen in dieser Hinsicht ihr Publikum, und wenn sie auch sonst nicht viel können: das Heraustreten nach dem Aktschluß verstehen sie. Und diese Lieblinge des Parketts muß man immer wieder in Maskeraden sehen, die ihnen förmlich um die Gebeine schlottern. Was könnte die beste Regie mit solchen Leuten, die den Wahn des Künstlertums jeden Abend von applaustollen Händen eingebläut bekommen, erreichen? Und die Regie? Wenn Martersteig selber ein Stück inszeniert, wie den ‚Gyges‘, so schaut schon etwas dabei heraus. Andernfalls ist es auch um sie übel bestellt. Aus ‚Nathan‘ wird ein orientalisches Café gemacht; aus ‚Hannele‘ eine plumpe Ausstattungsfeerie. Aber das Publikum hat Spaß an dieser Komödie. Es ist ja auch niemand da, der ihm den Spaß verdirbt. Die Kritik etwa? Fällt ihr gar nicht ein! Sie findet ebenfalls alles gut und schön. Die strengern Maßstäbe kann man vielleicht an die Stücke anlegen. Aber sonst: man muß den Verhältnissen Rechnung tragen. Praktisches Theater und praktische Kritik. Auf deutsch: Theater ist ein Geschäft. Unser Oberkritiker ist noch immer der, bei der Cölnischen Zeitung angestellte, alte Polonius — was sage ich?! — Verfall, der seit den Tagen, da Michael Georg Conrad, ihn in der ‚Gesellschaft‘ zerzauste, nichts gelernt und nichts vergessen hat. Neulich verlangte er nach der Aufführung des ‚Florian Geyer‘ wieder einmal nach ‚Ideen‘; zu deutsch: nach Schiller und seinem Jambentroß. Polonius! Polonius! „Es soll mit Eurem Barte zum Barbier.“

Was will inmitten dieser künstlerischen Oede, die nach allen Seiten ausgebreitet liegt, selbst ein Mann wie Max Martersteig, der gewiß Ziele und Einsichten hat, ausrichten? Es bleibt ihm nichts übrig, als von Zeit zu Zeit durch ein Wagnis, mehr vor sich selber als vor dem Publikum, Protest zu erheben. Solcher Wagnisse hat der letzte Monat zwei gebracht: Die Aufführung des ‚Florian Geyer‘ und des ‚Meister Oelze‘.

‚Florian Geyer‘ war ein voller Erfolg. Theodor Becker, der genug Einfühlungsvermögen und Kraft der Leidenschaft hat, setzte alles daran, den Intentionen des Dichters gerecht zu werden, und es gelang ihm auch, das edle geläuterte Menschentum und die innere Vornehmheit, die in dem verhaltenen Pathos des Helden glühen, zum ergreifenden Ausdruck zu bringen. Nicht so gut wie dieses Wagnis lief der Versuch aus, den Marterstеig mit dem neubearbeiteten, das heißt: durch Entfernung von Milieu-Längen zusammengezogenen ‚Meister Oelze‘ (als Buch bei Georg Müller in München) unternahm. Ich muß gestehen, daß ich mich für dieses Werk nicht erwärmen kann, trotz aller Hochachtung vor der künstlerischen Reinheit und Sauberkeit der Arbeit. Der Fall des Meister Oelze ist mir zu sehr Einzelfall, für den ich allenfalls ein psychologisches Interesse aufbringe. Ich sehe nirgendwo den Punkt, wo mein Miterleben einsetzen könnte. Das Publikum fühlte sich ganz befremdet von dem Stück. Es wußte nicht das mindeste damit anzufangen und amüsierte sich, so gut es ging, über die alte Großmutter. Die Aufführung ging so ziemlich in allgemeiner Heiterkeit unter, wenn auch die liebe Gewohnheit, sich durch Beifallklatschen etwas Bewegung zu machen, am Schluß noch eine Art von Erfolg zuwege brachte. Schuld an diesem Fiasko war nicht zuletzt die unglaublich ungeschickte Besetzung. Einem Vater Pleschke (und mehr ist Herr Turrian, der den Oelze spielte, nicht) wurde der Meister Oelze zugemutet, und er tat richtig alles, was er konnte, um die Rolle zu zerlabern und zu zerhüsteln. Den ‚Florian Geyer‘ nahm das Publikum für ein Ritterstück, und das gefiel ihm. Und es gefiel den lieben Cölnern auch, einem, in Berlin durchgefallenen Stück einen Erfolg zu bereiten und auf diese Art Unabhängigkeit des Urteils zu beweisen. Der ‚Meister Oelze‘ ging ihnen aber doch gegen den Strich. Immerhin: zwei Wagnisse, zwei Proteste gegen die cölner Geschmacksbarbarei. Die nächste Neuheit aber heißt: ‚Die Tür ins Freie‘. Peter Hamacher

Hamburger Theater

Die Halben‘. Oder: den Ideologen ist alles Unheil zuzuschreiben. Oder: Kümmere dich um Amélie, um Soll und Haben; aber nicht um ästhetische Erziehung der canaille, zumal wenn du wörtlich „von der Kunst keinen Dunst“ hast. Sunst — sollst 'mal sehn, was ich mit dir anfang'! Ein Blick in den Kürschner; Antwort: Medice, cura te ipsum! Indessen hat vielleicht der praktische Arzt Dr. Ludwig Zippert das Zeug zum — wie sagt man doch gleich? — Erfolgsdramatiker. Er besitzt die Tugend, das altväterliche ‚Bürgerlich und Romantisch‘ für den Gebrauch des deutschen Bourgeois von heute mit teilweise neuem Räsonnement und nicht sehr kulissenreißerischer Pathologie aufzuputzen, und sagt sein Sprüchlein demgemäß salonfähig her. Ein Epigone der Holberg, Fonwisin, Iffland, Kotzebue. Poesie vermochte diesem trockenen, saubern, wohlweisen und sehr billigen Stück Leopold Jeßners nüchterngeschmackvolle Regie im Thalia-Theater nicht zu verleihen. Den schlimmheiligen Halben (einen Mäcen, der nicht einmal mit stellungsuchenden Sängerinnen schätzelt) verkörperte Frank mit durch Behäbigkeit gemilderter Alltagstragik, einer etwas geleckten Innigkeit und dem bei diesem Schauspieler üblichen hilflosen Augenausdruck (sterbendes Reh). Centa Bré als jenes Onkels unrechtmäßig auf Gesangsgabe prätendierende Nichte

ähnelte ein paar mal einem festgesteckten, aber noch lebenden, sich windenden, hoffnungslahmen Schmetterling mit in reges Helldunkel getauchtem Koboldgesichtchen.

‚Rechts herum‘ geht es nun schon seit geraumer Zeit auf der städtischen Bühne Altonas zu. Wie Gogolj den ‚Revisor‘ ‚nach einer Idee‘ Puschkins gedichtet, also Herr Hans Gaus obengenannten Schwank ‚nach einer Idee‘ des Herrn Peter Hubl. Im übrigen heißt der Ort der Handlung: Schneuzelswerth. Eine als trauernde Wittib verkappte Freudenfee, die sich zur rechtmäßigen Gattin ihres primus inter pares mausert, versuchte Ida Bauer zu spielen. So ein Kindergesicht, so eine sympathische Schalkhaftigkeit. Diese bürgerliche Laidion rührte mich, denn ich bin noch schöner Wallungen fähig. (La pudeur est naturelle à la femme.)

Im altonaer Schillertheater („Wehe dir, Schiller, daß du Klassiker geworden!“) wird ‚Der Glücksschmied‘, eine sentimentale plattdeutsche Posse der Herren Görner und Spannuth-Bodenstedt aufgeführt. Die Mittelpunktsrolle, die der erstgenannte Autor sich auf den Leib geschrieben hat, erinnert nicht etwa an Gottfried Kellers unvergeßlichen Seldwylaer John Kabys, recte Hans Kahlköpfle, sondern an Fritz Reuter; das übrige an gar nichts. Arthur Sakheim

Teufelsfahrt

Grabbes Lustspiel ‚Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung‘ ist form- und stillos. Ueber der Form- und Stillosigkeit aber ballt und bäumt sich im grelldüstern Helldunkel einer von roter Sonnenglut durchleuchteten Gewitterwolke der wehe Trotz und die Verzweiflung und der Hohn des fatalistisch allen Abgründen zutaumelnden jungen Grabbe. Dieses Lustspiel ist so gar nicht scherzhaft, ist bis zum Rande und darüber hinaus erfüllt von Satire und Ironie, unter denen es, in ‚tieferer Bedeutung‘, rollt und grollt von schweren, wilden Sehnsüchten. Die Stil- und Formlosigkeit des Lustspiels ist der romantesken Zerrissenheit des genialen Proleten Grabbe Stil und Form und empfängt aus seiner alle psychischen und physischen Widerstände durchbrechenden Gestalterkraft Wert und Weihe des Kunstwerks. Dieser Teufel, dieser Schulmeister und — in gemessenem Abstande! — dieser Mollfels und Rattengift sind bunt und groß geschaut, bunt und groß gestaltet.

An diesen wucherischen Reichtum einer zerklüfteten Seele und Phantasie hat sich Franz Dülberg mit einer armseligen Bearbeitung, die er ‚Teufelsfahrt‘ nennt, herangewagt und hat (die dramaturgische Nachhilfe ist nicht Lobes, nicht Tadels wert) der ungestümen Bewegtheit des Lustspiels ein paar Dutzend langweiliger Witze auf aktuelle Größen und Pseudogrößen eingefügt. In den weiten, grandiosen Horizont der Grabbeschen Konzeption schiebt sich, wie eine schmächtig-blasse Theaterkulisse, Dülbergs dumpfe und stumpfe Witzelei ein. Diese Bearbeitung ist eine kaum erträgliche, kaum verzeihliche Geschmacklosigkeit, ist eine Sünde wider den unheiligen Geist des Nihilisten Grabbe.

Im mannheimer Hof- und Nationaltheater, wo dieser talentlosen Theaterspekulation mit literarischem Mäntelchen das Unrecht der Uraufführung widerfuhr, bemühte sich der Regisseur Georg Altman, indem er die Aufführung auf eine flimmernde Stilzweideutigkeit abstimmte, redlich um einen Erfolg. Die Darstellung war — von dem prächtigen Mollfels Hans Godecks abgesehen — selbst für den verwässerten Grabbe zu harmlos gemütlich. Hermann Sinsheimer

Aus der Praxis

Regiepläne

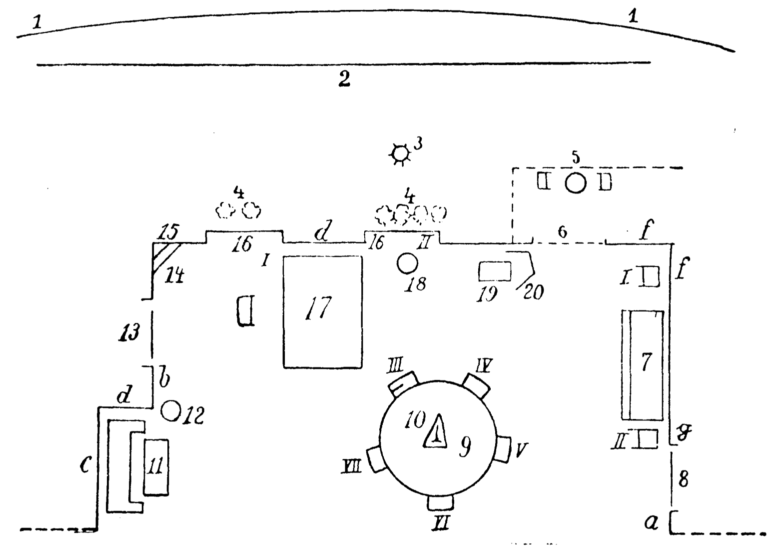
Das kleine Heim

Drama in drei Akten von Thaddäus Rittner
Bühnenvertrieb von Eduard Bloch, Berlin
Regieplan nach der Erstaufführung des Schillertheaters zu Berlin
Inszenierung von Alfred Walter-Horst

Personen

Doktor — Georg Paeschke. Marie, seine Frau — Else Baumbach. Wanda, seine Cousine — Else Wasa. Gerichtsrat — Paul Bildt. Gerichtsrätin — Ella Maylor. Direktor — Alfred Haase. Frau Direktor — Margarete Rukowska. Lehrer — Harry Förster. Ingenieur — Leopold Iwald. Apotheker — Paul Gemmecke. Ein Arbeiter — Adolph Joseph. Anna, Dienstmädchen — Tilly Kapalt. Der kleine Toni — kleine Müller.

Dekoration



Wohnung des Doktors. Nicht zu tiefes Zimmer mit einfarbiger zarter Tapete, weißem Plafond, weißen Türen und Fensteröffnungen. Farbenstimmung: zart und warm, einfach, ruhig.

Rundprospekt (1). Hügelfront (2) mit angedeuteter Eisenbahnlinie in der Ferne. Die Eisenbahnlichter sind durch Transparente vorgesehen. Kleine

Naturtanne (3), rötliche Malven durch die beiden Fenster (16) sichtbar (4). Glasveranda mit Tisch und zwei Gartenstühlen (5). Glastür von der Veranda ins Zimmer führend (6). Büffet (7). Stühle (I—VII). Tür zum Flur (8). Runder Tisch (9) mit Hängelampe (10). Altmodisches Sofa mit Fell davor (11). Kleiner Rauchtisch (12). Tür zum Zimmer des Doktors (13). Etagere mit Büchern und Goldfischglas (14). Darüber Büchergestell (15). zwei Fenster (16 I und 16 II). Schreibtisch mit Stuhl (17), gepolsterter Sockel (18), Nähtischchen (19), Paravent mit Stoff bezogen (20).

Im zweiten Akt dieselbe Dekoration. Stuhl VI ist vom Tisch entfernt und an den Wandvorsprung a gestellt. Ddas Rauchtischchen (12) ist nach hinten an den Wandvorsprung b gerückt.

Im dritten Akt dieselbe Dekoration. Das Sofa (11) ist fortgenommen; statt dessen steht längs der Wand ein rechteckiger Tisch mit zwei Stühlen VII (vom Tisch fortgenommen) und II (von der Seite des Büffets entfernt). Stuhl VI ist wieder an die alte Stelle wie im ersten Akt gerückt, doch mit der Lehne schräg nach links. Es ist Vorfrühling. Die Malvengewächse im Garten ragen mit kahlen Stauden in die Fenster hinein.

Beleuchtung

Erster Akt

Im August. Nachmittag. Vorüberziehender Regenschauer, durch Verdunkelung angedeutet. Kurz nach dem Auftreten des Ingenieurs: Sonnenschein, klares Wetter.

Zweiter Akt

Spätsommer. Zunehmende Dämmerung. Die transparent aufgemalten Bahnlichter der Hügelfront schimmern rot und weiß. In der siebenten Szene wird die Hängelampe über dem Mitteltisch von Wanda angezündet. Der Doktor kommt später mit einer brennenden Handlaterne.

Dritter Akt

Vorfrühling. Nachmittag. Unbehagliches kaltes Licht.

Requisiten

An der Wand c: altmodischer ovaler Spiegel, darunter Maries Brustbild, von Myrten umrankt, rechts und links davon kleinere Porträts. An der Wand d: naives Farbendruckbild (Schutzengel), darunter geschnitztes Schweizerhäuschen. In der Ecke links: Bücher, Zeitschriften, Gefäß mit Goldfischen. Auf dem Schreibtisch: Bücher, ein verschnürtes kleines Paket, Zigarrenkiste, Zigaretten, Rauchutensilien, kleine Bronze, Schreibzeug, Arbeitslampe, vier bis fünf geschlossene Briefe, Kinderbecher mit Milch, Kinderschürze. An der Wand d: Hirschgeweih, darangehängt Kavalleriesäbel und Jagdflinte. Auf dem Nähtisch Nähkörbchen. Darüber an der Wand: Zeitungsmappe und höher kleines Porträt. An der Wand f, hinter dem Büffet: Kleiderhaken. Ueber dem Büffet: Oelfarbendruck-Landschaft. Auf dem Büffet: oben Glasbowle, tiefer Porzellanfigur, unten Ungarwein, Flasche mit elf Dessertgläsern und Tablett, Zigarettenschachtel, Feuerzeug. An der Wand g: Tischschaufel und -bürste, darüber Bild (Holzschnitt). Links vorn auf dem Boden Spielzeug. Ball, Holzsoldaten mit Schachtel, Holzpferdchen. Auf dem Rauchtischchen (12) Rauchutensilien.

Im zweiten Akt: In der Schreibtischschublade Revolver mit zwei Schüssen. Auf dem Büffet und im Büffet: Gläser, Teller und für sieben Personen, Tischtuch, Servietten, Salzfaß. zwei Schüsseln kalte Fleischspeisen und Salat. von Anna gebracht, zwei Flaschen, von Wanda gebracht, Obstkörbchen mit Birnen für Marie, eine brennende Handlaterne für den Doktor. Kindersachen sind fortgeräumt. Auf dem Mitteltisch kleine niedrige Vase mit ein paar bunten Blumen.

Im dritten Akt ist die Blumenvase entfernt; auf dem Büffet Tablett mit Kognak- und Likörgläsern.

Masken und Kostüme

Doktor: Dunkler Jackettanzug, verschiedene helle Westen, grauer Schlapphut. Dunkelblondes welliges Haar ohne Scheitel, starker blonder Vollbart. 1. 2. Gesunde rote Gesichtsfarbe. 3. Bleich, in der Toilette eine Andeutung von Vernachlässigung.

Marie: 1. Schlichtes Haar, ohne Koketterie frisiert, defekter türkischer Schlafrock, vernachlässigter, schleppender Gang. 2. Kokett frisiert, lebhafte Gesichtsfarbe, nicht modisches, aber anmutiges blaßrosa Kleid von einfachem Schnitt, der Hals frei. Bewegungen rund und lebhaft, der Gang schnell und elastisch.

Wanda: Schlichte, doch sehr sorgfältige Frisur. 1. 2. Weiße Batistbluse ohne Verzierung, Ledergürtel, dunkler einfacher Rock. 3. Trauerkleid.

Gerichtsrat: Hoher Fünfziger, schlichtes graues Haar, glatt, altmodisch, im Nacken etwas lang, oben dünn, breiter grauer Backenbart, das Kinn ausrasiert, kurzer, schmaler, dürftiger Schnurrbart.

Gerichtsrätin: Elegante Straßentoilette, etwas überladen, wechselt in jedem Akt die Toilette.

Direktor: Fünfziger, bureaukratisches Ansehen, kurzes dunkelblondes Haar gelichtet, kurzer dunkelblonder Schnurrbart gestutzt.

Frau Direktor: Kleinstädtische Eleganz.

Lehrer: Hohe Stirn, schlichtes rötlich-blondes Haar, kurzer ungepflegter Vollbart, bleiches Gesicht. Altmodischer Gehrock, dunkle Weste und Hose.

Ingenieur: Braunes kurzes Haar, Schnurrbärtchen, frische gebräunte Gesichtsfarbe, goldener Zwicker, kurze elegante graubraune Joppe, Kniehosen, wollene Strümpfe, Schnürstiefel, eleganter Loden- oder Filzhut, Spazierstock.

Apotheker: Seitwärts gescheiteltes kurzes blondes Haar. Schnurrbärtchen und kurzer Backenbart, goldene Brille, schwarzes Jackett, ebensolche Hose, weiße Weste, Spazierstock.

Arbeiter: Gesetzter Mann, abgearbeitet und versorgt aussehend, Dienstmütze eines Bahnarbeiters und Dienstmantel um die Schultern.

Anna: Frisches junges Mädchen, etwas rasch und unordentlich frisiert, blaues Kattunkleid, Schürze.

Toni: 1. Heller Waschanzug. 3. Dunkler Matrosenanzug.

Das jüngste Doktorskind geht in leinenem Schürzenkleid.

* * *

Patentliste

191604. Reibungskupplung für die Farbenhebel von Bühnenregulatoren, dadurch gekennzeichnet, daß die einzelnen Farbenhebel mit ihrer gemeinsamen Welle durch ein mittels Stellschrauben nachstellbares Bremsband oder Seil, dessen Spannung mittels Exzenters oder Daumens regelbar ist, gekuppelt werden, zum Zweck, die einzelnen Farbenhebel in beliebiger Anzahl mit der zugehörigen Welle kuppeln und den Grad der kuppelnden Reibung beliebig steigern zu können.

Elektrizitäts-Gesellschaft Richter, Dr. Weil & Co., Frankfurt a. M.

Juristischer Briefkasten

E. H. in B. 1. Sie sind nicht verpflichtet, einen Vertrag von Herrn X., dem Mitdirektor, entgegenzunehmen. Sie stehen in einem Vertragsverhältnis lediglich mit dem Kontrahenten, mit dem Sie telegraphisch den Vertrag abgeschlossen haben.

2. An Tageskosten pflegen bei Benefizabenden abgezogen zu werden: a) die Gagen, Gehälter und dergleichen, b) ein prozentualer Anteil an der Pacht, c) Beleuchtung. Auf einen Gewinnanteil pflegt der Direktor zu verzichten.

Z. G. Sie sind verpflichtet, dem

Agenten die Provision zu zahlen. Natürlich steht es Ihnen frei, durch Uebereinkommen mit der Direktion den von Ihnen abgeschlossenen Vertrag zu lösen. Das berührt aber nicht Ihre Verpflichtung gegenüber dem Agenten, dem Sie Provision für die ganze Zeit zahlen müssen, für die der Agent den Vertrag vermittelt hat. Mit dem Aufhören des Engagements würde Ihre Zahlungspflicht gegenüber dem Agenten nur dann erledigt sein, wenn der Agent sich mit der Lösung des Vertrages einverstanden hätte.

Annahmen

Alexandre Bisson und George Thurner: Sternenhochzeit, Lustspiel. Wien, Neue Wiener Bühne.

Levin Ludwig Schücking: Die vertauschten Schäfer, Fastnachtsspiel. Gießen, Stadttheater.

Hermann von Staden: Konrad Franks Erlösung, Komödie. Hamburg, Ernst-Drucker-Theater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

6. 2. Franz Dülberg: Teufelsfahrt, Lustspiel (Grabbes ‚Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung' in neuer Bearbeitung). Mannheim, Hoftheater.

Bruno Celbo: Die Schule der Liebe, Ein lustig Spiel in Versen. Weimar, Hoftheater.

Jakob Fürth: Wilde Ehe, Einaktiges Schauspiel. Prag, Neues Deutsches Theater.

7. 2. August Hinrichs: Kinder der Sehnsucht, Drama. Oldenburg, Hoftheater.

13. 2. Karl Schönherr: Das Königreich, Märchenstück. Wien, Deutsches Volkstheater.

2) von übersetzten Dramen

Henri de Grosse und Maurice de Marsan: Bibi, Schwank. Wien, Lustspieltheater.

Neue Bücher

J. Roehr: Wildenbruch als Dramatiker. Berlin, Carl Duncker. 284 S.

Ludwig Sittenfeld: Geschichte des Breslauer Theaters von 1841 bis 1900. Breslau, Preuß & Jünger. 378 S.

Oskar F. Walzel: Hebbelprobleme. Leipzig, Hermann Haessel.

Dramen

Robert von Erdberg: Weigand und Sohn, Schauspiel. Berlin, Karl Curtius. 119 S. M. 2.—.

Walter Hasenclever: Nirwana, Eine Kritik des Lebens in Dramenform. Leipzig, Curt Wigand. 137 S. M. 3.—

Walther Neubert-Drobisch: Verschuldet, Ein Ehedrama. Halle, Curt Nietzschmann. 31 S. M. —.60

Leopold Veit: Der Richter, Schauspiel. Freiburg, Friedrich Ernst Fehsenfeld. 88 S. M. 1.50

Zeitschriftenschau

Ferdinand Avenarius: Wildenbruch. Kunstwart XXII 9.

Ferdinand Gregori; Zwei Theaterchronisten (Fedor Mamroth und Adolf Stern). Literarisches Echo XI 9.

Max Meyerfeld: Ein englisches Nationaltheater. Neue Revue III 7.

J. E. Poritzky: August Strindberg. Literarisches Echo XI 9.

Erich Schmidt: Ernst von Wildenbruch. Literarisches Echo XI 9.

Heinrich Schneegans: Molière und die Frauen. Beilage der Münchener Neuesten Nachrichten 31, 32, 33.

Heinz Stolz: Johann Neuber. Masken IV 24.

Julius Urgiß: Felix Mendelssohn-Bartholdy und das Theater. Theatercourier 790.

Theaterbau

Glatz. Die Stadtverordnetenversammlung beschloß, für den Bau eines neuen Stadttheaters ein Kapital von 150 000 Mark zinslos zur Verfügung zu stellen, sowie den gegenüber dem Landratsamte neben der Reichsbank gelegenen Bauplatz unentgeltlich herzugeben. Der Rest der auf etwa 350 000 Mark veranschlagten Baukosten soll durch Anteilscheine von Privatunternehmern aufgebracht werden.

Riga. Für ein drittes Stadttheater wird ein allgemeiner Ideen-Wettbewerb von der Stadtverwaltung ausgeschrieben. Es soll ein modernes Volkstheater für 1800 Personen werden. Die drei Preise betragen 500, 300 und 200 Rubel. Der Schlußtermin für die Einlieferung der Entwürfe ist der 14. April.

Bilanzen

Das Hebbel-Theater beendete in diesen Tagen das erste Jahr seines Bestehens. In den zehn Spielmonaten dieses Jahres gelangte außer Friedrich Hebbels ‚Maria Magdalene' von deutschen Dichtern zur Aufführung: von Paul Apel ‚Liebe', von Julius Bab ‚Der Andere', von Friedrich-Freksa ‚Ninon de L'Enclos' und von Karl Schönherr ‚Erde'. Von ausländischen Dichtern wurden aufgeführt: ‚Mit dem Feuer spielen', ‚Die Stärkere', ‚Vorm Tode', ‚Samum' von August Strindberg; ‚Frau Warrens Gewerbe', ‚Der Liebhaber' von Bernard Shaw, ‚Hohes Spiel' von Ernst Didring', ‚Thummelumsen' von Gustav Wied und ‚Revolutionshochzeit' von Sophus Michaëlis. In den Sommermonaten wurde Sardous ‚Cyprienne' neu einstudiert. Fünf Autoren, davon drei deutsche, kamen in Berlin überhaupt zum ersten Mal zu Worte. Bei den ausländischen Tourneen des Hebbel-Theaters wurden außer dem berliner Repertoire Werke von Ibsen, Hartleben, Hauptmann, Schnitzler und Wedekind aufgeführt.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Karl Aschenbrenner.

Berlin (Lessingtheater): Adele Hartwig.

(Neues Schauspielhaus): Ida Frey.

Chemnitz (Stadttheater): Emmy Merkel 1909/10.

Coburg-Gotha (Hoftheater): Ernst Keppler, Lilli Seidler 1909/12.

Czernowitz (Stadttheater): Bruno Pfitzner 1909/10.

Elberfeld (Stadttheater): Kathi Horsten 1909/11.

Göttingen (Stadttheater): Josef Römer 1909/11.

Hagen (Schauspielhaus): Albert Castenius.

Kiel (Stadttheater): Frau Wienbeck van Roden.

Magdeburg (Stadttheater): Victor Schaffhausen.

München (Hoftheater): George Henrich 1909.

Wien (Deutsches Volkstheater): Josef König.

Todesfälle

Ernest Alexandre Coquelin (Cadet) in Chateau-des-Suresnes. Geboren 1848 in Boulogne. Mitglied der Comédie Française.

Catulle Mendès in Paris. Geboren am 22. Mai 1841 in Bordeaux. Dramatiker und Theaterkritiker.

Nachrichten

Deutschland

Hans Sturm, Charakterdarsteller des düsseldorfer Schauspielhauses, übernimmt im Herbst die Leitung des düsseldorfer Lustspielhauses.

Das englische Theater für Deutschland, das von Frau Meta Illing geschaffen wird, will Ende Mai mit einem Gastspiel am Hoftheater zu Wiesbaden ins Leben treten.

Die städtischen Theater von Frankfurt am Main haben die Beschlüsse des Deutschen Bühnenvereins nicht anerkannt. Den Mitgliedern werden die Genossenschaftsbeiträge weiterhin abgezogen werden, und außerdem wird, nach wie vor, im frankfurter Schauspielhaus eine Aufführung zugunsten der Bühnengenossenschaft stattfinden.

Die Direktion des Stadttheaters in Posen wird zum 1. September 1910 für drei bis vier Jahre ausgeschrieben. Bewerbungen sind bis zum 1. April dem Magistrat einzureichen.

Ausland

Der Dramatiker Roberto Bracco hat die Leitung des städtischen Teatro Argentino in Rom übernommen.

Der russische Bassist Schaljapin verläßt mit Ablauf dieser Saison die Opernbühne, um Schauspieler zu werden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 8
25. Februar 1909

Das Erlebnis und das Drama / von Lion Feuchtwanger

(Schluß)

III

Die Brüder Mann, Bilse und Wedekind

Napoleon, vielleicht der reinste Typ des Tatsachenmenschen, der je existiert hat, pries in der denkwürdigen erfurter Unterredung mit Goethe den Werther über die Maßen. Nur eine Stelle wollte ihm nicht gefallen: eine Stelle, wo Erlebnis und Fiktion sich am innigsten durchdringen. Der Schüler Talmas wollte der Kunst ihre sazerdotalen Airs, die feiertägliche Betonung der Nichtwirklichkeit nicht nehmen lassen, der Realmensch drang auf reinliche Scheidung zwischen Realität und Poesie. Und so entsprach es der Aesthetik der Zeit. Einen ganzen, wirklichen Menschen mit seinem Dunstkreis skrupellos in ein ernsthaftes Kunstwerk handelnd, sprechend einzuführen, galt der zeremoniösern Kunstanschauung jener Epoche als „nicht angängig". So meint wenigstens Baumgarten, der bestgeachtete Aesthetiker unter Goethes Zeitgenossen.

Aber schon Goethe selbst mischte unbekümmert aus Wahrheit und Dichtung das Kunstwerk seiner Lebensbeschreibung. Und mit der fortschreitenden Kunsterkenntnis wuchs die Verachtung des Stofflichen, wuchs die Rücksichtslosigkeit des Artisten der Wirklichkeit gegenüber. Heine, der tausendmal einem guten Witz, einer schönen Schlußwendung, einer edel gerundeten Periode die faktische Wahrheit preisgab, antwortete auf den Vorhalt der Freunde mit zerstreutem Lächeln: „Aber ists nicht schön ausgedrückt?" Und Wildes blendende Theorien „spielen mit den Tatsachen, wie Hunde das Wild des Waldes jagen". Von denen um uns verweben wohl die Brüder Mann die ‚physikalische' Wirklichkeit am unbedenklichsten in ihre Kunst. In den ‚Buddenbrooks', in der ‚Jagd nach Liebe', im ‚Schlaraffenland' sind Menschen und Dinge der jüngsten Vergangenheit jedem erkennbar gezeichnet.

Da taucht dann die Frage auf: Wie weit darf der Dichter die unretouchierte Wirklichkeit in sein Kunstwerk aufnehmen, ohne daß das Sensationelle des Inhalts das Künstlerische der Form erdrückt?

Ein Staatsanwalt zu Lübeck erklärte im Jahre 1906: „Ich stehe nicht an, laut und offen zu behaupten, daß auch Thomas Mann sein Buch à la Bilse geschrieben hat, daß auch ‚Buddenbrooks‘ ein Bilse-Roman ist, und ich werde diese Behauptung vertreten". Und schließlich vertritt jeder gute Bürger die Ansicht, daß die Kunst da aufhört, wo das Aergernis beginnt, ohne daran zu denken, daß er in wackerer Einfalt Aristophanes, Dante, Goethe mit verdammt.

Thomas Mann hat nun dem lübecker Herrn eine entzückende Erwiderung geschrieben: ‚Bilse und ich‘, einen Essai, der, abgesehen von einer wenig übersichtlichen Disposition, formal zu dem Reizvollsten gehört, was in den letzten Jahren solcher Art geschrieben ward. Der Dichter verteidigt in dieser Studie mit einer für ihn ganz ungewöhnlichen Wärme die unbedingte Freiheit des Dichters in allem, was Stoffwahl anlangt. Und er setzt als künstlerisches Kriterium die ‚Beseelung‘ an, die ‚subjektive Vertiefung‘. (Man denke an Goethe: „Nur wo Subjekt und Objekt sich durchdringen, ist Leben".) „Die Wirklichkeit", meint Thomas Mann, „die ein Dichter seinen Zwecken dienstbar macht, mag seine tägliche Welt, mag als Person sein Nächstes und Liebstes sein; er mag dem durch die Wirklichkeit gegebenen Detail noch so untertan sich zeigen, mag ihr letztes Merkmal begierig und folgsam für sein Werk verwenden: dennoch wird für ihn — und sollte für alle Welt! — ein abgründiger Unterschied zwischen der Wirklichkeit und seinem Gebilde bestehen bleiben, der Wesensunterschied nämlich, welcher die Welt der Realität von derjenigen der Kunst auf immer scheidet." Und dieser Wesensunterschied besteht eben in der ‚Beseelung‘, in „jenem dichterischen Vorgang, den man die subjektive Vertiefung des Abbilds einer Wirklichkeit nennen kann". Da nun Thomas Mann schlankweg die letzte Konsequenz aller l'art-pour-l'art-Theorie zieht und das Wesen literarischer Kunst allzu einseitig in der Wortzucht erblickt, läßt sich seiner Definition ein gewisser scholastischer Nominalismus leicht nachweisen: immerhin mag man seinem Kriterium als für den Roman und die Lyrik zu Recht bestehend beipflichten.

Fürs Drama aber ist mit seiner Theorie nichts anzufangen. Zum mindesten verschieben sich hier die Grenzen zwischen Kunstwerk und Sensation sehr bedeutsam.

Dem Dramatiker fehlt vor allem ein wesentlichstes Mittel künstlerischer Beseelung: er kann nur handelnd gestalten, nicht schildern. Mit Adjektivum und Verbum wirkt der Novellist: dem Bühnendichter eignet nur das Verbum. Statt des Adjektivums muß er mit fremdem, gewordenem, fertigem Material sich begnügen, mit dem Schauspieler. Mit Worten und Handlungen, denen erst ein fremdes Medium Körper leihen kann, muß er erreichen, was der Novellist eben durch seine Schilderung wirkt.

Aber sehen wir ab von diesem einer starken Begabung und glückhaften Zufällen nicht unüberwindlichen Hindernis. Denken wir an die Wirkungsmodalitäten des Buchs und des Theaters. Das Buch wirkt langsam. In die Weite. In die Zukunft. Der Vorgang, der Mensch eines Buches, ist an sich nebensächlicher als seine Bedeutung, seine Beseelung, seine Form. Das Drama aber muß für den Augenblick berechnet sein: die Bühne wirkt weniger nachhaltig als die gedruckten, bleibenden Seiten des Buchs, und dafür im Augenblick um so intensiver. Ein Symbol auf der Bühne wirkt also nur, wenn es im Augenblick erfaßt, begriffen werden kann. Nur das Greifbare wirkt auf der Bühne. Das heißt: es wirkt letzten Endes nur der nackte Vorgang, nur der unmittelbare Mensch. Nicht die Bedeutung des Menschen. Nicht die Symbolik des Vorgangs. Alles wirkt roher, dreister, unkünstlicher, wirklicher, unkünstlerischer. Das Distanzgefühl vor dem Künstler, der im Drama hinter seinem Werk völlig sich verliert, verschwindet gänzlich. Die Intensität der Bühne macht den Alltag doppelt alltäglich, die Realität zweifach real: die Kunst verpufft, die Sensation bleibt.

Und dann ist der Dramatiker dem Publikum ganz anders untertan als der Epiker. Das Buch wirkt auf die Einzelseele, das Bühnenwerk auf die Psyche der Masse. Die Masse aber — und ihrer Suggestion unterliegt wohl im Theater auch der kunstbewußte Einzelne — empfindet die Realität, die Sensation viel stärker und die Bedeutung, den Formreiz der Dinge viel schwächer als das Individuum. Auch nimmt das Theaterpublikum einen Verstoß gegen tatsächliche Wahrheiten sehr übel und zwingt so den Dichter, die innere poetische Wahrheit der Dinge ihrer physikalischen Realität oftmals preiszugeben. Selbst der Shakespeare der Königsdramen und der Römerdramen machte solche Konzessionen, und fast alle künstlerischen Schwächen des ‚Clavigo' — freilich auch seine theatralischen Effekte — erklären sich daraus, daß Goethe den Tatsachen allzu willig folgte. Es muß also die Kunst subjektiver Vertiefung beim Bühnendrama viel intensiver sein als in der Novelle, sie muß von schier ungeheuerlicher Kraft sein, um in der Masse, die mit tausend leibhaftigen Augen leibhaftige Personen auf der Bühne stehen und gehen, handeln und wandeln sieht, das Sensationsgefühl in Kunstrespekt zu verwandeln.

Ein Beispiel. Ich lese in Heinrich Manns ‚Jagd nach Liebe': „Archibald kam auf Schnallenschuhen, sah niemand an, dachte an nichts als seine Wirkung, lehnte sich gegen den Schreibtisch, kreuzte die Beine in ihren seidenen Strümpfen, die Arme über der Brust voll gestickter Palmen neben sonnenähnlichen Ordenssternen und zog den Hals ein. Der Kopf, von dem gefärbten Rest eines schwarzen Schopfes spitz beleckt, saß dick auf der rundlichen Gestalt, mit dem kühnen Magen. Archibald ließ einen fettigen Glanz von Marmor seine aufgeblasenen Wangen bestreichen und über seinen edlen Nasenrücken spiegeln und befahl seinen Augen, zu blitzen. Sein Mund, blau vom Messer und gewulstet, bebte, bevor er sprach, wie ein Rennpferd, ehe man es losläßt. Er sprach mit sehr hoher, metallischer

Stimme, ebenso leicht und sieghaft wie sein Schritt.“ Ich bemerke sofort, daß zu diesem Archibald Ernst Possart Modell gestanden: aber das Gefühl des Sensationellen und alle die damit verbundenen Untergefühlchen (Lokalinteresse, Personalinteresse, historisches Interesse, lüsterne Schadenfreude) treten zurück hinter einer starken, kunstgenießerischen Freude an der eigenartigen Anschaulichkeit der Form, an der treffsichern Wortzucht des Dichters. Wenn ich hingegen die Personen von Wedekinds ‚Oaha‘ betrachte, vermag das Vergnügen an der bluthaft drastischen Symbolik einzelner Szenen das Sensationsgefühl nicht zu unterdrücken. Die Qualitäten des Charakteristikers Wedekind reichen nicht aus, diesen Eindruck zu verwischen, trotzdem sie ebenso stark sein mögen wie die Heinrich Manns.

IV

Wedekinds ‚Oaha‘

Ein Mann, erfüllt von einem starken, weltfremden, unverkünstelten Ethos, mit einer seltenen Macht der Gestaltung begabt, sieht unsre verkünstelte, erschreckend fein veräderte, unheimlich gescheite, unwahrscheinlich phrasenhafte und bis in den Kern aesthethische Kultur in ihrer ganzen erhabenen Lächerlichkeit. Und weiß sein großes, schreckhaftes und entrüstetes Erstaunen an unsrer Gesellschaft und den Formen unsrer Weltanschauung mit Glück in Dramen zu gießen, fast zu Tragödien aufzurecken; denn ihm eignet wie dem Grimmelshausen des ‚Simplizius Simplizissimus‘ eine kraftvoll und naiv zupackende Faust.

Lange Jahre hindurch wird der befremdende Fremdling grotesk verkannt, seine Gesichte werden als dumme und schmutzige Fratzen verhöhnt, sein naiver, holzschnittkräftiger Stil derbe Unmanier und Naturburschenpose gescholten. Plötzlich wendet sich alles. Alle Welt wird aufmerksam auf den Dichter, betrachtet den Mann und sein Werk neugierig, skeptisch und respektvoll von allen Seiten. Nimmt ihn ernst, allzu ernst vielleicht. Ist es ein Wunder, wenn sich da der naive, verhöhnte, mißverstandene Wedekind jetzt plötzlich ungeheuer wichtig vorkommt? Wenn er den Blick von den Dingen der Außenwelt auf die eigene Person richtet? Wenn er es verlernt, zwischen seinen kleinen und kleinlichen Eigeninteressen zu scheiden und den großen ethischen Dingen, die er früher verfocht?

So mischt Wedekind mit der alten Kraft und den alten, großen Hohepriestergebärden aus kleinlichen Eigendingen, die nur ihn kümmern, sein neues Werk: ‚Oaha‘. Es wurde eine arme, stillose Mischung, rührendgrotesk und bettelhaft-groß. Von pöbelhafter Plumpheit und von aristokratischem, herrisch-herrlichem Künstlertum. Von gaminhafter Insolenz und sazerdotaler Würde. Und jedenfalls dazu angetan, das Bild Wedekinds grausam weiter zu verzerren in den Augen aller derer, die ohne liebendes Verständnis das schwingenlahme Bestreben des Dichters betrachten, seine Erlebnisse zum Drama emporzugestalten.

Peer Gynt in Preußen / von Julius Bab

Moritz Heimanns ‚Joachim von Brand'

Der Anarchist ist stets ein Liebling der Dichter gewesen. Der ‚Anarchist' in der populären, nicht eigentlich korrekten Bedeutung des Wortes: der absolute Individualist, der Flüchtling und Verächter aller sozialen Gemeinschaften und Bünde. (Im soziologisch-technischem Sinn ist der Anarchist nur Gegner des Staates mit seiner gesetzlichen Zwangsgewalt und dabei vielfach ein begeisterter Sozialist: er glaubt an den Aufbau der Gesellschaft auf der Basis freiwilliger Bünde.) Der Anarchist als Träger des zentrifugalen Elements, als der Gesellschaftsfremde, Einsam-Freie, das ganz emanzipierte Individuum ist der Liebling des Dichters; denn der Dichter ist der Liebhaber des Lebens und nirgends findet die Lebenskraft einen so hypertrophisch konzentrierten Ausdruck wie bei diesen trotzigen Einzelgängern. Gewiß ist das, was Leben nährt und erhält, nicht weniger mächtig und notwendig groß in Form, Gesetz und Staat: das menschliche Subjekt aber ist immer bereit im Gefühl, diese Mächte ein Negativ des Lebens zu nennen und lediglich den lösenden, bewegenden, individualisierenden Kräften positiven Charakter zuzubilligen. Im selbstsichern Individuum scheint uns alles Leben am reinsten, stärksten, fruchtbarsten (obschon es in Wirklichkeit dort vielleicht nur am kondensiertesten und deutlichsten ist). Und deshalb ist das frondierende Individuum, der Rebell, der Herrschaftsfeind (obschon der große Dichter nie versäumt, ihm in der nötigen Gesetzlichkeit der Welt sein Gegengewicht zu geben) ein Liebling der Dichter.

Fast jede Nation hat in jeder Epoche, in der sie zu künstlerischem Ausdruck fähig war, so einen Unbeherrschten, einen Außenseiter der Gesellschaft als Lieblingstypus erhoben und herausgestellt — einen, der quer durchging durch die Linien der Gesetze auf eigenen, krausen Wegen. Diese gesetzesfremde Menschlichkeit, dieses rebellische Eigenbrödlertum bildet eine letzte Gemeinsamkeit und bedeutsame Einheit zwischen Jung-Siegfried und Parsifal, Don Quixote und Hamlet, Werther und Faust. Die letzte monumentale Ausprägung des Typs war die norwegische: Henrik Ibsen schuf Peer Gynt zur großartigen Gestalt des Antisozialisten, der in seiner phantastisch-trotzigen Eigenwelt Höllenqualen duldet, bis ihn die Liebe, die allverbindende, erlöst.

Ins Preußische war dies Individualistengedicht noch nicht übersetzt worden. Aus guten Gründen. Diejenige Klasse des Landes, bei der selbstsichere starke Lebenskräfte mit einer spezifisch preußisch-nationalen Färbung zusammentrafen: das Junkertum war seit Jahrhunderten gänzlich im Dienste der Politik angespannt. Seit den Quitzowtagen waren die frondistischen Anwandlungen des Brandenburg-Preußischen Adels kaum je mehr bedeutsam gewesen; er war (gewißlich nicht aus ‚reinem' Idealismus, aber doch de facto) royalistisch bis auf die Knochen und als das militärische und

bureaukratische Hauptmaterial des Staates durch und durch politisiert. Daß diese Menschen dabei doch ein gut Teil ihres urspünglich trotzigen Selbstgefühls bewahrten, daß sie auch in der sozialpolitischen Einstellung, als ‚Organe' etwas von der Mannbarkeit ihrer harten Individualität behielten: das vielleicht hat gerade das Glück des preußischen Staates gemacht. Es hat schließlich dazu geführt, daß der genialste dieser Junker, Otto von Bismark, ein tyrannischer Staatsdiener, ein cäsarischer Royalist, Preußen zum Träger des deutschen Kaisertums, den Hof seines Herrn zum Sitz einer neudeutschen Weltmacht erhob. Aber damit scheint zugleich die alte Rolle des preußisch-märkischen Junkertums ausgespielt; die neue Zentrale braucht und findet ein andres Menschenmaterial. Der Sturz Bismarcks symbolisiert die Katastrophe einer ganzen Kaste. Für die Arbeiten des neuen Deutschen Reiches scheint der preußische Junker nicht mehr das prädestinierte oder gar einzige Werkzeug. Freilich, den Versuch, ihn den neuen Zwecken zu bilden, seine mächtige, stahlharte Energie, seine zähe Lebensintensität neuen Zielen zuzuwenden, hat man gar nicht gemacht. Denn man hat zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts an Deutschlands-Preußens leitender Stelle kein mit irgend einem Grade von Leidenschaft erstrebtes Ziel. Man hat das Regieren als Selbstzweck, das Lavieren als Hauptkunst — man bricht allen Konflikten die Spitze ab und trägt keinen aus, weil man nicht Zeit-Probleme lösen, sondern nur den im Zeitungssinne auffälligen Effekt, den Eklat vermeiden will. Man hat der modernen Erkenntnis mit platter Weltklugheit das Wort von der ‚Identität der Gegensätze' abgefangen und strebt nun nicht etwa, die ringenden Kräfte bis zu ihrem tiefsten Einheitspunkte durchbohren zu lassen, sondern verwischt, vermanscht im Namen der ‚Versöhnung' alle Gegensätze, löscht alle wirklich produktiven Kräfte aus. Wir haben die Aera Bülow. Und diese eloquente und elegante Regierung braucht den ‚reinen' Beamten, den blos noch politisch abgestimmten Funktionär. Der preußische Junker alten Schlages, der — wie auch seine sonstigen Qualitäten sein mochten — jedenfalls etwas von selbständiger Persönlichkeit und produktiver Menschlichkeit in sich hatte, ist nun nicht mehr am Platze. Jetzt kann seine Lebenskraft wieder antipolitische Richtung nehmen: er frondiert wieder. Seine Energien werden nicht mehr politisch eingestellt, sie kreisen wild um das einsame Ich. Jetzt ist das spezifisch preußische Anarchistendrama möglich — möglich zufolge der Dekadenz-Komödie unserer alexandrinischen Politik!

Und siehe da: Peer Gynt in Preußen ist geschrieben worden, und zwar als eine Charakter-Komödie mit stark politischem Einschlag: ‚Joachim von Brand' von Moritz Heimann (bei S. Fischer in Berlin). Der Titelheld des Stückes ist ein preußischer Junker aus östlichen Grenzdistrikten und ist der preußische Peer Gynt. Der preußische, das heißt: er steht nicht zwischen Fels und Meer wie der Norweger, sondern zwischen den Rübenfeldern und den nüchtern korrekten Häusern einer posenschen Landstadt; er hat nicht das zuchtlose wilde Blut eines Bauernsohnes, sondern die

ganze äußere Formbeherrschung und die zersetzende Intelligenz eines geborenen Edelmannes; er nährt seine Phantasie nicht mit den Spukgestalten nordischer Märchen, sondern mit den Realitäten, die das Leben einem preußischen Offizier und Gutsherrn geben kann. Aber bei all dem lebt er wie der norwegische Peer Gynt ganz im Bannkreise dieser Phantasie, ganz einsam, weltverloren; ganz wie Peer Gynt ist er fremd in der Menschenwelt, weiß nicht ihren Sinn und nicht seinen Platz in ihr; und wie Peer bricht er nur zu Spott und Spiel und toller Fahrt in diese fremde Welt ein, um stets mit Schlägen beladen zurückzufliehen in seine Einsamkeit: ein Kind, ein Narr, ein Träumer, ein Weiser wie Parcival, wie Don Quixote, wie Hamlet — und ein preußischer Junker aus der Provinz Posen.

Mit dem Staat will Joachim von Brand nichts zu tun haben: „weil ich nicht weiß, wer das ist" — „man tritt ein Rad, damit es sich dreht, und muß es treten, weil es sich dreht, da wird einem ja schwindlig im Kopf". Er kennt ihn nicht, aber es reizt ihn, dies unbekannte Wesen zu necken: vielleicht kommt es aus seiner dunklen Höhle, zeigt sich im Licht. Er läßt seiner wilden Laune die Zügel schießen, er begeht hundertmal ‚groben Unfug', wie man es in Preußen nennt, und zahlt seine Geldbuße. Dies Geld erledigt seine Beziehungen zum Staat, der unpersönlich, unsichtbar bleibt. Schließlich nach einem besonders tollen Streich läßt er den Konflikt bewußt anschwellen; vor Gericht erscheint er nicht, den Polizeikommissar mit seinem Haftbefehl weist er vom Hofe. Nun müssen sie sich regen, nun muß hart auf hart stoßen, jetzt muß der ‚Staat' sichtbar werden und ihn mit der Gewalt eines Stärkeren anfassen. Aus seiner fiebrigen Unrast winkt ihm Ruhe, wenn auch die eines Gefängnisses. Während er in phantastischer Art sein Gut in Verteidigungszustand setzt, ersehnt er tiefinnerst den Moment seiner gewaffneten Verhaftung. Und da — biegen sie wieder die Spitze um und löschen den Gegensatz aus. Ein Regierungsrat, dem alle Weisheit Bülows von den Lippen fließt, eröffnet dem Bürgermeister, der das Verfahren gegen Brand leitet: der Regierung sei wichtiger als ihr Recht die Vermeidung jedes Skandals; das Rebellentum dieses im polnischen Lande so wichtigen deutschen Grundherrn sei durch Nachgeben und Ignorieren zu entwaffnen; alles Geschehene habe sich als bloßes Mißverständnis aufzuklären! Und so geschiehts. Der treffliche Beamte gehorcht, und Brand greift wieder ins Leere; wieder weicht ihm der Stärkere aus, wie der Krumme dem Peer. Und wieder fiele er in seine schrankenlose Tollheit zurück, haltlos, fiebrig, vom Uebermaß nirgends gedämmter, nirgends zielgebundener Kräfte verzehrt, wenn nicht eben in dieser Krisis ihm ein Kind geboren würde. Und dieses Elementarereignis bläst plötzlich klar in seinen Traumspuk hinein — und plötzlich ist zwischen ihm und der andern Welt, der Gesellschaft ein klares, unübersehbares Band geknüpft. Vielleicht wird aus diesem primitivsten Blutsbund, aus dem schon einmal die ganz komplizierte soziale Welt erwuchs, auch für Joachim von Brand

sich wieder der Kosmos der Zivilisation runden — fühlbar und begreiflich. Vielleicht.

Das ist eigentlich der ganze Inhalt des Stücks; aber in dieser Kargheit steht mit großem Reichtum die Gestalt des Joachim von Brand, an dessen Kraft sich nun die ganze Liebe eines echten Dichters zum hundertfältigen Leben entzündet. Wie nach dem Staat, so greift Brand nach den einzelnen Menschen wild und gewaltsam aus, nimmt Freund und Geliebte und läßt das Ergriffene träumend aus der Hand gleiten, weil es ihm nicht wirklich ist — nach seinem Traum. In der Wildheit seines edlen Blutes, das zu stark ist für seinen feinen Geist, macht er sich gemein mit Kreaturen, die nicht Geist genug haben, um ihr bischen trüben Instinkt zu zügeln, und schüttelt sie erwachend mit kaltem Ekel ab. Wie Peer Gynt die Trolle. Er durchschaut das Spiel raffinierter Schurken und gibt sich ihnen doch mit einer halbästhetischen Versunkenheit in ihre Kunst und halb mit tatenscheuer Indolenz gefangen. Er fügt sich lieber unwürdig, ehe er anstößt gegen fremdes Empfinden — und treibt ein andermal mit allem Spiel. Er ist robust wie ein Junker und fein wie ein Edelmann. Er ist scheu und einsam unter den vielen geschäftig Lärmenden — und bricht immer wieder selber in wüsten zwecklosen Lärm aus, um die furchtbare Stille seiner innersten Einsamkeit zu betäuben. „Ich bin euch zu laut? Ihr seid mir alle zu laut." Dies ist der Schlüssel zum tiefsten Wesen des tollen Junkers. Peer Gynt in Preußen.

Moritz Heimann hat das vielverästelte Wesen dieses Joachim von Brand mit einer Sprachkunst erschaffen, die das Beste gelernt hat, was man von Gerhart Hauptmann heute lernen kann: wie nämlich das Reden eines Menschen ganz durchtränkt sein kann von den kargen Bildern seines Berufs, seiner Erziehung, seines Standes, ganz hingeschleudert im saloppen Gang der Alltagsprosa — und wie plötzlich, wenn der Moment es will, dieses Reden doch innen aufblühen kann mit einer heimlichen, blutenden, zitternden Lyrik, von einer innern Musik getragen, ganz in der Realität der Person und doch mehr als real. Diese realistische Musik (auf der die unzweifelhafte Dichtergröße des problematischen Dramatikers Hauptmann beruht) hat Heimann mit so tiefverwandten Sinn nachgebildet wie keiner bisher. In dieser Musik lebt Joachim von Brand ein volles blühendes Leben; er wird als ein großer Typus in unsrer Kunst und Kulturgeschichte zu hohen Jahren kommen. Und mit ihm lebt seine Welt: alle Geschöpfe mit einer leichten Erhöhung des Bewußtseins und des Witzes, alle in etwas dünner Luft; aber keines ohne Blut, jedes in seiner Atmosphäre. Da ist der jüdische Kaufmann mit seiner diskret humorigen Haltung; der plebejisch anständige Architekt mit seiner cholerischen Jovialität; der Apotheker Kindervater, der mit seiner feinen lächelnden Bürger-Weisheit aus Wilhelm Raabes Welt zu kommen scheint. Und zu diesen liebenswürdigen, phrasenlos tüchtigen, fontanisch gewitzten Kleinstadtexistenzen der unfruchtbare Ehrgeiz des strebenden Herrn Bürgermeisters mit seiner hohlen Korrektheit und seinem ziellosen Beamteneifer.

Und der Regierungsrat, der „in Quart ist, was der Bürgermeister in Oktav ist". (Zwischen ihrer Haltung und der Haltung Brands steht der plebejische Dualismus des Architekten — ein gehorchender Beamter, aber ein energisch auftrumpfender Privatmann — bedeutsam in der Mitte.) Da ist ferner Herr von Gossenthin, der überaus ehrwürdige, delikate Halunke — Joachims von Brand Schwiegervater; und Josephe, Brands Schwägerin und eigentliche Liebe, ein prachtvoller Frauen-Mensch: hart, keusch, stolz und doch zu innerst zart mit „einer Kraft zum Glück, einer Gegenwart, einer innern Freiheit —!" Mit ganz wenigen Strichen eine Meisterschöpfung.

Noch ein Trupp kleinerer vollgerundeter Kreaturen kommt hinzu. Man sieht, es ist Leben die Fülle da. Gut gespielt kann diese Komödie, trotz dem geringen Gefälle der Handlung, in keinem Augenblick langweilen. Und mit der rechten Besetzung des Brand wird sie einen tiefen Eindruck machen, als die erste großgeistige Komödie, die in Deutschland seit ach, wie langer! Zeit wieder geschrieben wurde. Eine, die wieder das echte Lachen hat — mit Tränen im Auge. Um des gehobenen Schatzes an Menschlichem willen ist der Wert des Werkes unverlierbar; es könnte seine Stunde abwarten. Aber um seiner Einsatzpunkte willen sollten unsre Direktoren eilen, es zu spielen: als eine (leider!) höchst aktuelle Komödie. Denn daß Peer Gynt in Preußen lebendig wurde, in dieser Form, als ein Anarchist aus der alten preußischen Herrenkaste, das danken wir dem System Bülow in erster Linie. Bei aller Zartheit und aller Heiterkeit ist ein bitterer Zorn in Moritz Heimanns Komödie.

Amerikanische Keulenwerfer / von Peter Altenberg

Die junge wunderbare Dame in der Proszeniumsloge des Variétés sagte: „Meine Herren Anbeter, wer von Euch innerhalb sechs Monaten ebenso herrlich Keulen wird werfen können wie diese edlen amerikanischen Jünglinge, der wird mich in Besitz nehmen dürfen — — —!"

Der Baron sagte: „Aeh, Gnädigste, hätte gerade von Ihnen erwartet, daß Sie mehr Wert legten auf geistige Qualitäten — — —."

Der Graf sagte: „Edelgeborene Rassen brauchen kein Uebriges leisten! Sie haben es von Schicksals Gnaden mitbekommen — — —!"

Der junge Fürst küßte der wunderbaren Dame ehrerbietig die Hand und sagte einfach: „Ich wills versuchen — — —!"

Die Dame sagte: „Es ist bereits soviel wie erreicht, Prinz! Denn aus weiser Erkenntnis und liebevollem Willen erblühen alle unsre Kräfte und Fähigkeiten! Ich habe gewählt!"

Der Baron und der Graf zogen ab wie die ‚abgewiesenen Freier' im Märchen, die das Rätsel nicht gelöst hatten — — —.

Der Baron sagte: „Aeh, verdammt, muß Peter Altenberg gelesen haben, die kleine Kröte — — —".

Elektra in Berlin/ von Sperando

Drei Wochen sind ins Land gegangen, seit ich zu meinen Lesern über die ‚Elektra' am dresdner Hoftheater gesprochen habe. Inzwischen haben Frankfurt und München den neuesten Richard Strauß in sich zu verarbeiten gesucht. Nichts ist psychologisch interessanter, als die deutsche Publizistik meist auf der Grundlage der Unfähigkeit, zuweilen auch auf der des Sachverständnisses am Werke zu sehen.

Ich habe meinen Lesern noch ein Wort versprochen. Ich glaubte der Sache zu dienen, wenn ich noch einmal vor der berliner Aufführung die Hofmannsthalsche ‚Elektra' bei Reinhardt aufsuchte. Da fand ich denn seltsame Dinge. Erfrischend war es, die Worte, durch den Pseudoton nicht gehemmt, ausströmen zu hören. Und seltsam war es, wie die Musik des Verses im Munde der Eysoldt, der Durieux, Alexander Moissis erklang. Indem ich diese drei Namen nenne, gebe ich eine Steigerung des Klanges, wie sie meinem musikalischen Ohr entgegentrat. Die Eysoldt, im Stimmumfang begrenzt, wird zur Vertreterin der musikalischen Litanei, in dem sonoren Alt der Durieux überraschen starke Gegensätze, und die musikalische Klangwirkung wird Absicht bei Moissi. Wenn Musik gehobene Sprache ist, so war die Nutzlosigkeit der Bemühungen des Tondichters klar, jeder Silbe eine Note zu schenken. So grub sich denn Wort für Wort, Vers um Vers in mir ein. Kein Zweifel: der Dichter hatte über den Musiker gesiegt. Erst in der lyrischen Wiedererkennungsszene, dann im rasenden Tanz vermißte ich den Tondichter. Es waren die wenigen Opernhöhenpunkte dieses Versdramas, die ihn verlangten. Eben jene Gipfel, auf denen Strauß versagt.

Ich werde mich nicht wiederholen. Meine ausführlich begründete Ueberzeugung ist unerschüttert geblieben. Strauß hat sich in diesen Wochen eines zu Herzen genommen: daß man das Dichterwort nicht gehört habe. Dies mußte dem treuen Diener und Herrn des Dichters Sorge bereiten. So ließ er denn dämpfen und mildern. Und in der Tat kehrten Worte und halbe Sätze, die man verschlungen wähnte, aus dem Abgrund zurück. Und wie sie im Bunde mit dem Ton, mit dem Motiv, mit dem Orchester auftraten, bewunderte man dieses System einer genialen Pedanterie, diese leidenschaftliche Kälte, diese großartig zusammengefaßte, aber zwecklose musikalischen Silbenstecherei. Was würden mich alle Disharmonien scheren, wenn sie künstlerisch wirkten! Unser Ohr ist so entgegenkommend geworden, es klagt nicht; aber das Herz leidet, daß dies alles nur Intermezzo, nur Keim einer bessern Zukunft sein soll.

Es ist bewundernswert, wie Leo Blech einer Anregung von Strauß im letzten Augenblick noch so meisterhaft folgen konnte. Freilich litt darunter die Klangschönheit, und ich hatte die Empfindung, als ob die gewollten Brutalitäten hier allzu besänftigt, die höchste Charakteristik zu Gunsten der

menschlichen Stimme unterdrückt wurden. Es ist vergebliches Bemühen, ein Orchester in seiner wesentlichsten Betätigung zu unterbinden. Es ist vergebliches Bemühen, der menschlichen Stimme, die kaum als Teil des Orchesters gedacht ist, einen Rest von Freiheit und Deutlichkeit zu schenken. Eine Hauptschwierigkeit dramatischer Musik, nämlich die, jede Person ihre überzeugende Tonsprache reden zu lassen, sie ist hier umgangen worden, damit der Kolorist sich ungehindert austoben konnte. Das, noch einmal, zehrt, ganz abgesehen von allem andern, am Lebensnerv der ‚Elektra'.

Souverän blieb Leo Blech. Da gab es kein Abirren vom rechten Wege. Da gab es eine beständige atemlose Jagd. Aber die berliner Aufführung, die ja in dieser Hinsicht die dresdner nicht übertreffen konnte, schritt über sie hinaus, indem sie nicht Worte, sondern auch Gesten, auch ein leidenschaftliches, treueres Spiel dem Dichter, dem Tondichter eroberte. Man muß sich fragen, wie es möglich ist, daß unser Opernhaus, das in gewöhnlichen Repertoire-Opern kläglich versagt, das Wagner meist sehr mittelmäßig, Mozart weniger als mittelmäßig vertritt, an Aufgaben wie die ‚Salome' mit großartigem Gelingen herantritt. Der Grund ist klar: so ungeheuer die Ansprüche sind, die an Einzelne gestellt werden, so niedrig sind die Forderungen an die Regie, an das Ensemble. Und hierzu kommt, daß das Opernhaus immer hinter seiner Aufgabe zurückbleiben wird, wo es durch einen gegebenen Stil an einen gegebenen Weg gefesselt werden soll. Man darf daher aus solchen Aufführungen, die im Augenblick überwältigend wirken, keinerlei Schlüsse auf die Leistungsfähigkeit dieser Bühne ziehen: wie oft haben wir selbst die in ‚Elektra' hervorragenden Mitwirkenden an klassischen, großen Aufgaben scheitern sehen! Diese Aufgabe ist gigantisch, aber nicht groß.

Thila Plaichinger soll ihr Löwenanteil an dieser Aufführung nicht bestritten werden. Sie errang einen unzweifelhaften Sieg über die dresdner Kollegin an Lebenswahrheit. Sie blieb gesanglich hinter jener zurück. Ihre Elektra gibt die großen Linien der Rachefurie. Ueberhaupt feierte der Ton an sich nicht Triumphe, wie wir sie in Dresden erlebt hatten; und doch war diese Darstellung in Straußens Sinne überzeugender. Francis Rose ist eine von den Künstlerinnen, deren Daseinsberechtigung im höheren Sinne Werke wie ‚Salome' und ‚Elektra' überhaupt erst erweisen. Ihre Chrysothemis war gesanglich ein sehr angenehmes Wesen und brachte einen Wohlklang auf, wie man ihn aus diesem Munde nicht erwartet hatte. Marie Goetze hat den großen tragischen Zug, der sie zur geborenen Vertreterin der Klythemnästra macht. Sie steht neben ihrer Brangäne. Diese Klythemnästra brachte es fertig, auch da nicht zu langweilen, wo der Tondichter mit einem Uebermaß von Mitteln auf die Abspannung und Ermüdung des Zuhörers hinarbeitet. Aegisth hat nur ein paar Takte, dann tritt auch der Schlußakt seines Lebens ein. Hier wurde der im Grunde immer nur sinnvoll deklamierende Grüning dem Komponisten der

‚Elektra' vollauf gerecht. Bischoff als Orest dagegen überraschte durch harmonische Verbindung von Gesang und Spiel.

Ich verlasse das Opernhaus inmitten endlosen Jubels, in dem Wahrhaftiges von Demonstrativem schwer zu trennen ist, mit wehem Herzen. Denn wir Kritiker haben ja trotz alledem noch immer die Pflicht, vorauszuschauen. Ich sehe eine junge und doch altersschwache Kunst, ich sehe kaum Bausteine, wo andre kühn versichern, es sei ein himmelanstrebendes Gebäude.

Macbeths Kopf / von Alfred Walter-Horst

Ein kleines Zimmer mit dunklen Vorhängen, an ein Bildhauer-Atelier grenzend. Kamin mit ein paar brennenden Holzscheiten. Ein Tischchen, auf dem eine Lampe ein mildes Licht verbreitet. Es ist tiefe Nacht.

Der alte Bildhauer hockt auf einem niedern Polster vor dem Kamin und raucht eine Zigarette nach der andern, während er nachdenklich in das sinkende Feuer starrt. Der Enthusiast, sein Nachbar, kommt ohne anzuklopfen über den dunkeln Korridor hereingestürmt.

Bildhauer, (lächelnd): Nun, wie wars? Aber ich seh dirs am Gesicht an . . .

Enthusiast (wirft Hut und Mantel auf einen Stuhl und läuft umher): Ich bin außer mir — ich werde nicht schlafen können. Shakespeare hat mich wieder einmal aus allen Fugen gebracht. Das heißt — nein, nein, jetzt tu ich unserm Macbethspieler Unrecht. Der hat mitgeholfen! Shakespeare hat ja soviel für ihn getan; er hat aber auch viel für Shakespeare getan.

Bildhauer: Er war gut, dein Macbeth? — Willst du dich nicht setzen?

Enthusiast: Gut, das ist gar nichts — zu wenig und zu viel. Nein, er war nicht einmal ‚gut', und vielleicht hatte der Brillenmensch neben mir — so ein Gymnasialprofessor oder dergleichen — nicht ganz unrecht. Der schüttelte beständig seinen verschwitzten Philologenschädel und murmelte: Nein, das ist nicht der Macbeth von Shakespeare! Ich meine, wenn man sich nach Schulmeisterart an Einzelheiten hält — wenn man —

Bildhauer: Ich will mir die Vorstellung ansehen.

Enthusiast: Thu das. Unser Macbeth ist, mit einem Wort, ein Kerl. Er hat den großen Zug. Man glaubt ihm alles, und er bringt es fertig, daß man mit ihm muß und ihm Recht gibt bis zum Schluß. Der Schluß! Sein Sterben ist ein Gedicht von ihm — wie er da, tötlich getroffen, zusammenbricht mit einer prachtvoll trotzigen Geste.

Bildhauer: Zusammenbricht? Also doch . . .

Enthusiast: Wie?

Bildhauer: Man ist also doch meiner Anregung nicht gefolgt.

Enthusiast: Welcher Anregung?

Bildhauer: Setz dich endlich einmal und nimm eine Zigarette.

Enthusiast: Was meinst du eigentlich?

Bildhauer: Warte! Du sollst es gleich sehen. (Er steht bedächtig auf, blendet das Lampenlicht durch einen Stoß davorgestellter Bücher ab, so daß nun das Licht einseitig in eine dunkle Ecke fällt, und zieht dort einen Vorhang behutsam bei Seite)

Enthusiast (betrachtet stumm ein abgeschlagenes, bleiches Manneshaupt, das dort auf eine hohe Eisenstange aufgespießt ist. Tote Augen starren ihn aus halbgeschlossenen Lidern an. Kopf und Barthaar scheinen im Todesschweiß erschlafft zu sein. Auf der edlen Stirn erkennt er einen schmerzlichen Zug, die Oberlippe aber ist wie zu einer kindlich verwunderten Frage ein wenig gehoben, so daß ein schmaler Teil der obern Zahnreihe entblößt hervorblinkt. Von der Eisenstange scheinen mehrere dünne Streifen Blut herabgerieselt zu sein. Nach einer Pause, leise): Macbeths Kopf! (Er will auf)

Bildhauer (lebhaft): Bleib da! Das Ding ist für die Entfernung gemacht.

Enthusiast: Für die Bühnenwirkung — ich verstehe. Wundervoll! Shakespeare kommt zu seinem Recht. Der Kopf erzählt eine ganze Geschichte.

Bildhauer: Das soll er, das muß er!

Enthusiast: Und ich weiß erst heute von deinem Werk!

Bildhauer: Ich habe meine Gründe — übrigens habe ich erst heute früh den Kopf vom Holzschnitzer zurückbekommen und ihn in aller Stille übermalt.

Enthusiast: Warum hat man ihn nicht für die Macbeth-Aufführung genommen?

Bildhauer: Ich war ihnen wohl zu teuer. Ich dachte aber, sie würden sich meinen Einfall zu nutze machen und einem andern den Auftrag geben. Hier ist ja so ein Tagelöhner, der in Wachs arbeitet — für Friseurläden, Panoptikums und so weiter. Sie wollten nämlich den Kopf in Wachs ausgeführt. Und ich bestand darauf, ihn schnitzen zu lassen, denn er ist auf die derbe großzügige Technik des Holzschnitzers angelegt. Nur so wird die Fernwirkung künstlerisch möglich — du merkst, ich habe den Kopf nur leicht übermalt.

Enthusiast (nickt in Betrachtung versunken. Nach einer Pause): Wie der Tod von dem Antlitz alle Spuren dunkler Taten fortgewischt hat und das ursprünglich Edle herauskommt — ein Held! (Er steht auf und klopft dem Bildhauer auf die Schulter)

Bildhauer (lächelnd): Nun — was ist dir lieber? Macbeth vor deinen Augen sterbend — oder wie Shakespeare wollte — Macbeths abgeschlagener Kopf auf der Stange?

Enthusiast: Der Kopf! Dieser Kopf!

Bildhauer (gut gelaunt): Ha, Ha, siehst du ihn hoch über die Malcolms und Macduffs ragen??

Bühnenverein und Genossenschaft

Max Burckhard

Ich habe in dieser Frage — denn sie ist ja keine neue Frage, sondern ist nur wieder einmal akut geworden — schon Stellung genommen, als ich noch Direktor des Burgtheaters war und dem Bühnenverein angehörte: und zwar in dem Sinne, daß der Bühnenverein sich nicht immer gleich als Korporation ‚beleidigt' fühlen solle, daß die zweifellos im Vertragswesen vorhandenen schweren Uebelstände behoben werden müssen, und daß im Interesse beider Teile der ‚Friede' liege und nicht der Kampf. Freilich ein Friede auf Grund gewisser Zugeständnisse des Bühnenvereins. Das ist auch heute meine Meinung, denn auch das neue Formular, das den Anlaß zum neuen Kampf gegeben hat, enthält Bestimmungen, die dem modernen Rechtsgefühl widersprechen, um mich nicht schärfer auszudrücken, deren Beseitigung für die Schauspieler schon zu einer Frage der Standesehre geworden ist, und die auf die Dauer unhaltbar sind. Die wesentlichsten dieser Kampfpunkte habe ich in einem Feuilleton der Neuen Freien Presse vom 7. Dezember 1908 skizziert.

So lange in der Kostümfrage, in den Fragen des Probemonats und der einseitigen Kündigungsrechte nicht reiner Tisch gemacht und der Erklärung der Kontraktbrüchigkeit nicht der Charakter einer Rache-Institution, die auch als Erpressungsmittel tauglich ist, entzogen wird: so lange wird jeder Friede ein fauler Friede sein, und die Schauspieler werden es nicht aufgeben, von der Gesetzgebung zu fordern, daß diese im Namen der Gerechtigkeit und der guten Sitten zwangsweise beseitige, was nicht freiwillig zugestanden werden will.

Zwischen Vertretern des Bühnenvereins und der Genossenschaft war ein Vertragsformular als eine Art von Kompromiß verabredet worden, der Bühnenverein hat es angenommen, die Versammlung der Mitglieder der Genossenschaft aber hat es abgelehnt. Das wäre ja nun an sich kein Anlaß zu einem Kampfe. Aber der Bühnenverein hat eine gedeihliche Diskussion dadurch von Anfang an erschwert, daß er das Formular nur als einheitliches, unabänderliches Ganzes gelten lassen wollte, an dem nun auch durch fünf weitere Jahre nicht gerüttelt werden dürfe. Derlei macht mißtrauisch und erbittert. Und beim Theater ist man lebhaft und wiegt sich gern auf großen Worten. Die Direktoren wissen das aber doch, und das ganze Jahr lang wissen sie das und müssen danach handeln, und sie wissen, daß es leicht ist für den Direktor, in einen Konflikt mit Mitgliedern zu geraten, und daß es leicht ist — den Konflikt in Güte zu lösen. Nur wenn die Direktoren als Bühnenverein beisammen sind, dann wissen sie das nicht, da geht auf einmal ein andrer Wind.

Ein Teil der Bühnenleiter war ja auch einmal als Darsteller tätig: nämlich viele der bürgerlichen Direktoren. Ein andrer Teil aber, die Intendanten, hat sich zumeist im Militärdienst, in einem Offizierskorps, die Vorbildung und Anwartschaft für die künstlerische und geschäftliche Tätigkeit eines Bühnengenerals erworben. So ist zu dem Geschäftsstandpunkt, den ja naturgemäß alle als Unternehmer einnehmen müssen, ein gewisser Geist der Schneidigkeit hinzugekommen. Man ist immer gleich ‚beleidigt', und auf große Worte folgen von der andern Seite noch größere Worte. Dann

kann man nicht weiter verhandeln, dann werden die Beziehungen abgebrochen, alle Zugeständnisse zurückgezogen (auf dem streitigen Gebiet und auf andern Gebieten gleich auch) — — — und diejenigen können sich ins Fäustchen lachen, die allen Zugeständnissen am meisten widerstrebten, weil die Schranken gegen sie am nötigsten sind: die Schneidigkeit der andern hat ihnen einen warmen Mantel zurechtgeschnitten. Um ihretwillen hat man von Anfang an mit den Zugeständnissen geknausert, den Vorwand hierfür haben die armen kleinen Direktoren gegeben, und die forsche Strammheit der Kollegen hat sie zum Schlusse aus der ganzen Reform-Geschichte herausgehauen. Für diesesmal wenigstens. So war es in meinen Zeiten, und es wird wohl nicht viel anders geworden sein.

Und doch muß wieder Friede werden. Bühnenverein und Genossenschaft können nicht dauernd miteinander kämpfen oder sich dauernd ignorieren. Denn die Direktoren und Schauspieler brauchen einander, und ob nun der Bühnenverein die Genossenschaft als Vertretung der Schauspieler anerkennt oder nicht, sie ist doch ihre Vertretung — so lange die Schauspieler selbst sie als solche anerkennen. Das ist ein törichter Unternehmerstandpunkt, die Vertreter der Arbeitnehmer nicht ‚anzuerkennen' — ja, schlimmer als das, es sieht leicht aus wie Verhetzungspolitik.

Zum Beweis meiner Behauptung, daß es unangebracht ist, einzelne Worte, die in Versammlungen, wie die letzte Versammlung der Schauspieler es war, in der Hitze der Debatte fallen, gleich tragisch zu nehmen, sie gleichsam als Anlaß zu benützen, nun das ganze Service hinzuhauen, möchte ich ein Beispiel anführen, weil mir dieses Beispiel typisch dafür erscheint, wie vorsichtig man die im Kampf um Lebens- und Standes-Interessen gefallenen Worte aufnehmen muß. Aus einem mit warmer Empfindung für die Darsteller geschriebenen Artikel Paul Lindaus über den Regierungswechsel im deutschen Schauspielerstaate (Neue Freie Presse, 5. Februar 1909) entnehme ich, daß in jener Versammlung nicht nur den Protestlern gegen den neuen Vertrag der Ausdruck meiner vollsten Sympathie, sondern auch denjenigen Herren, die den Entwurf zustande gebracht hatten, der (gewiß höchst belanglose) Ausdruck meines Bedauerns übermittelt worden sei. Dieser ‚Ausdruck meines Bedauerns', das wäre auch nichts als solch ein leeres ‚großes Wort', und ich habe ihn gewiß nie gebraucht. Und ich bin vollständig überzeugt, daß die Uebermittlung und Bekanntgabe meiner Worte in loyalster Weise erfolgte. Aber die ‚großen Worte' erzeugt die erhitzte Atmosphäre aufgeregter Tage von selbst — bei redlichster Sorgfalt aller Beteiligten.

Ein Herr, der zur Versammlung nach Berlin reiste, überbrachte mir auf meine Bitte ein Exemplar des Entwurfes und eine andre Druckschrift. In meinem Arbeitszimmer saß eine Dame, die wünschte, ich solle ein Feuilleton über ihren Großvater schreiben, in meinem Schlafzimmer saß ein Herr, der sich mit der liebenswürdigen Absicht trug, selbst ein Feuilleton über mich zu schreiben, und im Badezimmer war schon meine Stenographin einquartiert worden: so mußte ich jenen Herrn in größter Eile im Vorzimmer zwischen Tür und Angel empfangen, und als er zum Abschiede fragte, ob er in Berlin der Versammlung meine Grüße überbringen und mitteilen dürfe, daß ich in dieser Sache auf Seite der Opposition stehe, bejahte ich dies mit Freuden.

Es wäre ja möglich, daß vorher flüchtig erwähnt worden war, Vertreter der Genossenschaft hätten dem Entwurf bereits ihre Zustimmung erteilt, und daß dies als bedauerlich bezeichnet worden war — aber das ist doch ganz etwas andres, als einer unbekannten Gruppe von Personen ein ‚Bedauern' aussprechen lassen? Da beginnen eben die großen Worte. Und die sollten gemieden werden. Und wenn sie fallen, dann sollen diejenigen, die den Frieden wollen, nicht zugeben, daß man sich an solche Worte klammere, ‚beleidigt' sei und Verhandlungen und Beziehungen abbreche, derer auch der Bühnenverein ohne Schaden nicht dauernd entraten kann — weil in diesem ‚Kampfe' auf Seite der Schauspieler nicht nur die öffentliche Meinung, sondern auch das Recht steht.

Max Landa

Der Kampf zwischen Genossenschaft und Bühnenverein ist meiner Meinung nach nichts andres, als ein Kampf zwischen Arbeitnehmern und Arbeitgebern, wie wir ihn in andern Berufszweigen schon oft erlebt haben. Wohin er führen wird? Wer kann es sagen! Hoffentlich zu einer schließlichen Versöhnung beider Parteien, wobei das zu schaffende Reichstheatergesetz die Vermittlerrolle spielen dürfte. Wie es aber auch kommen mag — die wichtigste Aufgabe der Genossenschaft ist jetzt, ihre Macht zu stärken durch Vereinigung sämtlicher deutscher Bühnenangehörigen unter genossenschaftlicher Fahne — nur dann ist die Genossenschaft eine Macht! „In Bereitschaft sein ist alles!"

Bruno Köhler

Die Ablehnung des neuen Vertragsentwurfs durch die Schauspieler hat den höchsten Unwillen des Deutschen Bühnenvereins erregt. Alle Brücken wurden abgebrochen, der offene Kampf dekretiert. Dabei haben die Schauspieler nur dasselbe getan, was die Direktoren vor ihnen — vielleicht mit etwas weniger Temperament — zur Ausführung brachten. Der erste gemeinsame Vertragsentwurf ist von dem Deutschen Bühnenverein abgelehnt worden! Den Schauspielern lag erst ein zweiter, umgearbeiteter — in dieser Gestalt jedoch von dem Bühnenverein genehmigter Vertrag vor. Dieser Umstand ist bisher wohl kaum genügend bekannt geworden.

Was der Kampf bringen wird? Die Gewißheit, daß ein neues Recht im Bühnenbetriebe Platz greifen muß. Man hätte in die gemeinsame Vertrags-Kommission nicht soviel Theaterleute schicken sollen. Vielleicht nur Männer, deren Urteil keinerlei Fachkenntnis und — Ueberlieferung trübte, in denen lediglich das Gefühl für Recht lebendig war. Das mag parador klingen, aber — der Weg zum Frieden wäre von vornherein kürzer geworden.

Der Deutsche Bühnenverein kann unmöglich glauben, daß er durch die dekretierte Schwächung unsrer Alters- und Invalidenanstalt, der ich vorzustehen die Ehre habe, eine Kräftigung des Ansehens des Vereins und der direktorialen Würde seiner Mitglieder erreichen wird. Sicher ist jedoch, daß unsre Pensions-, Witwen- und Waisenanstalt auch trotz den verweigerten Benefizen der Vereinsdirektoren als Hort unsrer Kranken- und Altersinvaliden unerschüttert weiter bestehen wird.

Rundschau

Erwiderung

Mein lieber S. J.!

Sie haben Ihre öftern freundlichen Aufforderungen an mich, Ihrer ‚Schaubühne' Beiträge zu liefern, diesmal etwas heftig wiederholt. Aber Sie haben Ihren Zweck erreicht. Da bin ich. Voll fröhlicher Heiterkeit über Ihre Angriffe, aber auch kampfbereit und sehr vergnügt in dem Bewußtsein, daß Sie sich nun einige Offenheiten, wie Sie sie auszusprechen belieben, selber einmal gefallen lassen müssen. Sie wissen, daß ich Sie schätze, und daß ich an Ihre Gerechtigkeit und Objektivität glaube. Und in diesem Gefühl habe ich fast ein wenig Schadenfreude. Sie müssen nun nolens volens mir gegen Ihre Anklage weiteste Redefreiheit schaffen. Wenn wir uns in Moabit einmal wieder treffen, will ich für Sie das gleiche tun.

Sie streiten mir den Beruf zur Kritik ab. Das ist Ihr gutes Recht. Wir, die wir über Dichter und Schauspieler zu Gerichte sitzen, müßten ja schamrot werden, wenn wir uns nicht selbst bereitwillig jeder Kritik unterwürfen. Einiges, was Sie zur Unterstützung Ihrer Ansicht anführen, halte ich übrigens für absolut richtig. Scharfempfindend, mit dem Schnüffelsinn, den Sie unleugbar besitzen, haben Sie Fehler meiner Begabung festgestellt, die ich in qualvollen Stunden des Zweifelns und Sichtens auch selbst schon konstatiert habe. Wir sind also im Urteil ziemlich einig (was freilich den Trugschluß nahelegt, daß ich doch nicht ganz unkritisch bin, denn wie könnte ich sonst mit Ihnen gleicher Ansicht sein?). Aber die Gründe Ihres Urteils halte ich für verfehlt. Sie sehen, ich befleißige mich der Anwaltssprache, die allein Sie mir gestatten wollen. Ich hoffe, daß dieser deutliche Ansatz zur Besserung Ihr starres, unbeugsames und inkorruptes Spartanerherz etwas rührt.

Zunächst die Personalien: R. O. F. ist als Rechtsanwalt zur Theaterkritik ‚gestoßen', war duldbar, so lange er, ohne Verständnis für Reinhardt, seinen Abgöttern Brahm und Ibsen huldigte, hat aber die Vorstellung der ‚Wildente' getadelt, und es muß deshalb unser Theaterwesen vor seiner Gefährlichkeit bewahrt werden. Außerdem befindet er sich in schlechter Gesellschaft: Auch andre sind Kritiker ohne Berechtigung.

Wir kennen uns etwa seit einem Jahrzehnt. Haben Sie vergessen, daß ich, von gleichem Interesse für das Theater erfüllt, wie Sie selbst, Journalist gewesen bin seit frühester Jugend, lange vor Ihnen? Daß ich Theaterkritiker war, bevor ich Referendar, Assessor und Rechtsanwalt wurde? Und daß ich es mit Ausnahme weniger Jahre ununterbrochen geblieben bin? Allerdings, während Sie die papierne Welt mit Ihrem jungen Ruhm und die deutsche Sprache mit erlesenen Schimpfworten bereicherten, verblieb ich in bescheidener Anonymität; aber das ist doch nur verschiedene Charakteranlage. Der Eine faucht, schreit und ist in seiner Rhadamanthusrolle unbeirrt und unfehlbar, zwar nur ein Gott der Unterwelt, aber doch ein Göttlein; der Andre wägt dreimal ängstlich, ob er kein Unrecht tut im Tadel und

im Lobe, ist sich der eigenen Fehlsamkeit bewußt und deshalb milde gegen fremde und hat ein fast krankhaftes Mitleidsgefühl. Sie haben Recht. Ich bin kein kritisches Talent in Ihrem Sinne. Ich habe in meinem andern Berufe in zu viel Menschenweh gesehen. Oft versöhnt mich die Absicht mit dem Mißerfolg. Wer nichts kann, erscheint mir bedauernswert, aber ich vermag kein Ungeheuer in ihm zu erblicken, das auf die Folter der Kritik vom Schlage der Ihrigen gespannt werden muß. Sie sind ein Inquisitionsrichter. Ich bin ein Anwalt des Rechtes auch der Schwachen.

Aber Max Reinhardt gehört nicht zu diesen. Haben Sie vergessen, wie wir vor Gericht, im Falle Bergmann, Schulter an Schulter einen prachtvollen dreitägigen Kampf für ihn ausgefochten haben? Ich glaube, ich besitze die Postkarte noch, in der Sie damals meine begeisterte Teilnahme an Reinhardt rühmten. Ich habe dem Werke dieses Mannes mit glühender Zuversicht angehangen. Gerade deshalb ist mein Maßstab hier besonders streng. Aber wenn Sie schreiben, daß ich ihn nur widerwillig lobe, so zeigt das, daß Sie über mich hergefallen sind, ohne meine Artikel über ihn zu kennen.

Freilich, ich bin in vielem enttäuscht worden. Und ich habe es dagegen in mir erlebt, wie „Brahm und sein Ibsen", denen ich zuerst kühl gegenüberstand, mich Schritt für Schritt bezwungen und überzeugt haben. Ich gestehe offen, daß ich das Ausmieten von Bassermann und Else Lehmann durch Reinhardt wie unlautern künstlerischen Wettbewerb empfinde, daß ich vieler Anregungen in der Schumannstraße nicht ganz froh werden kann, weil ich mit Unbehagen den Geist der Reklame, des Neides und der Sensationslust grinsen zu sehen meine. Und wenn ich auch nach wie vor Reinhardt mit Zärtlichkeit anhange, die eifert, weil sie liebt, so gilt meine Ehrfurcht, mein Tempelgefühl doch dem Lessingtheater und seiner Weiheherrlichkeit. Wir haben uns das letzte Mal im Theater freundschaftlich gestritten, weil ich Reinhardts ‚Gespenster' über Brahms stellte. Diesmal griffen Sie mich hinterrücks an, weil ich der ‚Wildente' ablehnender gegenüberstand als Sie, weil ich an Else Lehmann und Bassermann Aussetzungen machte, und in dem Schauspieler, den ich wie Sie mit dem Hut in der Hand verehre, in Oscar Sauer, nicht den Gregers Werle verkörpert fand, wie ich ihn sehe, und wie ihn — trotz Ihnen und Sauer — Ibsen gesehen hat. Daß ich wenige Tage vorher, anläßlich der ‚Stützen der Gesellschaft', mich öffentlich zu den Tränen bekannte, die ich Bassermann und Else Lehmann verdankte; daß ich vielleicht der erste berliner Kritiker war, der für Bassermann in Ekstase geriet: das wissen Sie anscheinend nicht. Und brauchen Sie natürlich nicht zu wissen. Denn Sie schreiben ja nicht, wie wir Rechtsanwälte gewohnt sind, mit peinlich geordnetem Tatsachenmaterial, sondern aus einem plötzlichen Eindruck heraus. Sie ärgerten sich über meine Verständnislosigkeit gegenüber der ‚Wildente', und in Ihrer hurtigen Phantasie bildeten Sie sich sofort ein Schemen. Nur leider hält es der nüchternen, kalten Prüfung nicht Stand. Aber selbst, wenn ich stets einseitig gegen Reinhardt und zu Brahm gestanden hätte — Sie dürften mir dies nicht so sehr vorwerfen; nicht gerade die beleidigte ‚Wildenten'-Aufführung eben dieses Otto Brahm zum Anlaß nehmen, den Sie blindwütig verfehmt und so bespieen hatten, daß selbst Sie es

eines Tages für nötig fanden, in einem Artikel zu seinem fünfzigsten Geburtstag pater peccavi zu sagen.

Und sind Sie nach alledem wirklich der Mann, eine Reihe ehrenhafter Menschen, die nur das Unglück haben, oft andrer Ansicht zu sein als Sie, mit einem empörenden Reichtum hämischer Epitheta zu belegen? Ich weiß wohl, keiner von ihnen wird sich bei dieser Gelegenheit gegen Sie stellen. Denn diese Männer haben Sie ja nur beschimpft. Ich aber, als Ihr alter Waffengenosse, als aufrichtiger Verehrer Ihres Talentes (denn Sie haben so viel), als Mann, den Sie — in Ihrer Art — sogar sehr liebenswürdig behandelt haben, nehme mir das Recht und die Freiheit, Ihnen einmal die Wahrheit zu sagen.

Sie haben so oft sich andre vorgenommen, haben ‚R. O. F. von S. J.' auf die Reklamestreifen Ihrer Zeitschrift gedruckt. Nun wollen wir uns einmal S. J., das heißt: den Kritiker als Ding an sich, ansehen. Denn wenn Sie negativ feststellen, daß andre und ich den Beruf zum Theaterkritiker nicht haben, so geben Sie zwar das Positive nicht. Aber niemand kann zweifeln, daß nach Ihrer Ansicht S. J. der von Gottes Gnaden geborene Kritiker ist. Warum eigentlich? Sie sagen nicht, worin dieses Auslesetum besteht. In der Vorbildung? Aber es gibt keine spezielle für diesen Beruf, und auch Sie haben keine genossen. In der Liebe zum Theater? Die teilen Sie mit jedem Abonnenten der Schillerhäuser. In der Gewohnheit, die Premieren zu besuchen? Neben Ihnen sehe ich stets einen Herrn in Frack und Lack. Er sticht etwas von Ihnen ab, aber deshalb ist dieser Premierentiger auch noch kein Kritiker. In der Häufigkeit des Besuches? Sie haben die ‚Wildente' zweiundzwanzig Mal gesehen. Ich gebe zu, daß dies verblödend wirken kann, aber Ihre Kritikereigenschaften scheinen Sie doch für etwas Angeborenes zu halten; sie können also durch die Zahl der Aufführungen nicht erst erworben werden. Bleibt also das Talent. Aber darin bin ich sehr skeptisch. Das haben in gewissen Kreisen alle Kinder. Und es ist oft nur ein Zufall, ob so ein begabter Knabe sich auf Theater, Konfektion oder sonstige schöne Künste wirft.

Sie haben aber allerdings zwei Eigenschaften, die Sie vor allen Kritikern, die ich kenne, auszeichnen. Das eine ist ein Uebermaß an Galle, das zweite die alles andre ausschließende Hochschätzung des Theaters. Ich weiß nicht, ob Sie es für befriedigend halten, wenn ich danach definiere: Das Wesen des wahren Kritikers besteht in galliger Einseitigkeit. Aber ich gebe zu, daß, wenn diese Definition zutrifft, Sie mir gegenüber Recht haben. Ich habe diese beiden Eigenschaften nicht. Daß mir die erste fehlt, ist somatisches Unglück, das nicht ersetzt werden kann. Aber leider bin ich auch im zweiten Punkt ein Krüppel. Ja, ich gestehe es offen: Ich habe als Rechtsanwalt, als politisch nicht ganz untätiger und uninteressierter Mann, als Novellen- und Romanschriftsteller, als Familienvater, Freund und Mensch die Ansicht gewonnen, daß das Theater nur ein winziger Teil des vielfältigen Lebens der Gesamtheit ist. Ich bin als Leitartikler oder als Jurist oder einfach als beobachtender Bürger auf tausend Fragen getroffen, die mir ebenso wichtig oder wohl noch wichtiger schienen als die, ob Herr Müller oder Herr Schulze den zweiten Hutwächter im ‚Tell' gegeben hat. Sie sind Redakteur der ‚Schaubühne', sind völlig befangen in der Idee der Universalität

der Theaterwelt, spotten über den Amtsrichter, der diesen Dingen fremd gegenübersteht, und begreifen nicht, wie komisch das jemandem vorkommt, der diesen ganzen Mikrokosmos als einen zwar sehr interessanten, amüsanten und wichtigen Teil des Gesamtorganismus ansieht. Aber doch eben nur als einen Teil. Und der außerhalb dieses Teiles steht und ihn kritisch beobachtet. Sie meinen, das könne man eben nicht. Man müsse mitten darin sich befinden, müsse mit Scheuklappen versehen sein, um Kritiker sein zu dürfen. Sie halten den S. J. für berufener, der darin lebt, davon lebt, als den R. O. F. und andre, die die Zeit für ihre kritische Tätigkeit sich mühsam absparen, die es nicht nötig haben, und es also nur tun, weil und solange ein geheimnisvolles Interesse, eine Leidenschaft sie dazu treibt. Ich gebe zu, daß man über diese Fragen streiten kann. Das Recht mag auf Ihrer Seite sein. Aber Sie sollten aus unsern gemeinsamen Prozessen gelernt haben, daß man sein Recht mit einer gewissen Vornehmheit und in anständigem Tone vertreten soll. Sollte Sie einer der in Ihrem letzten Artikel Beschimpften vor den Richter zitieren, so stehe ich wieder treu für Sie ein. Aber es würde diesmal schwer halten...... Ist das nun nötig? Fehlt Ihnen wirklich das Talent — wir sprachen schon oft darüber — Ihre Ansichten in eine erfreuliche Form zu gießen? Ist es wirklich richtig, wenn Sie schreiben, daß „das Theater die Empfindlichkeit für den Seifenverbrauch verdirbt"?

Das würde ich für einen schlimmern Mangel halten als alle Unfähigkeiten, die Sie mir vorwerfen. Ich kann Ihnen hierin nicht widersprechen, denn es ist nun einmal Ihre wohl durch meine ganze kritische Tätigkeit sorgfältig begründete Ansicht. Nur, um mich vor mich selbst etwas zu erheben, gönnen Sie wohl zum Schluß dem etwas abweichenden, allerdings recht übertriebenen Urteil eines Ihrer besten Mitarbeiter Raum. Es liegt nur wenige Monate zurück, ging mir spontan zu und hat mir eine um so größere Freude gemacht, als ich den Absender sehr geschätzt habe und schätze. Trotzalledem.

Dieses Urteil lautet:

„Lieber Herr Doktor,
ich bin über Sie als Kollege oft unglücklich. Um so mehr drängt es mich, Ihnen heute zu sagen, daß Ihre Kritik des ‚Vater' zu dem Originellsten, Witzigsten und Graziösesten, von der ersten bis zur letzten Zeile, gehört, was ich je in einer Zeitung gelesen habe.

Mit schönem Gruß
Ihr
Siegfried Jacobsohn."

Und jetzt haben Sie freie Bahn. Sie mögen nun schreiben, was Sie wollen. Ich werde nicht erwidern. Und wenn ich das nächste Mal für die ‚Schaubühne' mitarbeite, dann soll es sich um wichtigere Dinge handeln, als um Sie und um mich.

Ihr
R. O. F.

Schlußwort

Lieber Herr Doktor,

ich hätte wahrhaftig nichts dagegen, mir von Ihnen die Wahrheit sagen zu lassen; wäre Ihnen sogar dankbar, wenn Sie es täten. Aber ist das denn die Wahrheit? Sie behaupten, ich hätte Sie ‚hinterrücks' angegriffen. Dazu wären Sie befugt, sobald Sie mich als den Autor eines anonymen oder pseudonymen und dazu womöglich noch schwer faßbaren Angriffs festgestellt hätten. Aber ein Artikel, der als Titel Ihre und als Unterschrift meine Kritikerchiffre trägt und mit unumwundener Deutlichkeit gegen

einen Kollegen vorgeht, von dem ich weiß, daß er mir überall antworten kann, und der von mir weiß, daß ich in meinem eigenen Blatt jede Antwort von ihm abdrucken werde: ein solcher Artikel wäre ein Angriff, der derart verächtlich charakterisiert werden dürfte? Ich würde von diesen drei Silben wirklich kein Aufhebens machen, wenn ich nicht nachweisen müßte, mit wie geringer Berechtigung Sie sich einen Mann nennen, der, zum leuchtenden Unterschied von mir, dreimal ängstlich wägt, ob er kein Unrecht tut.

In Ihrer Antwort sind Sie jedenfalls nicht so ängstlich gewesen. Sie suchen die Einwände, die ich gegen Sie als Kritiker gemacht habe, dadurch abzuschwächen oder gar in ein fragwürdiges Licht zu rücken, daß Sie am Anfang von meinen Aufforderungen zur Mitarbeit erzählen, und am Schluß eine meiner zärtlichen Episteln für sich zitieren. Dazu müssen Sie verschweigen, daß jene Aufforderungen sich nicht auf theaterkritische, sondern auf theaterjuristische Beiträge bezogen, von denen ich ja auch einen erhalten und gebracht habe. Ihre Betrachtung über den ‚Vater' hätte ich gleichfalls nicht zurückgewiesen. Aber ich hätte sie nirgends anders als in einem schnell hingeworfenen Privatbrief eine ‚Kritik' genannt. Es war ein Feuilleton, wie sich jederzeit durch einen Abdruck beweisen ließe, wenn es nicht bereits durch die von mir gewählten Epitheta bewiesen wäre. Solcher originellen, witzigen, graziösen Feuilletons könnten Sie zu meiner aufrichtigsten Freude Hunderte im Jahr schreiben, ohne daß ich deshalb aufzuhören brauchte, über Sie als Kollegen, nämlich als Kritiker, unglücklich zu sein.

Als ich lange genug unglücklich gewesen war, nahm ich einen besonders krassen Fall Ihrer Kritiklosigkeit zum Anlaß, mir das Geblüt zu reinigen. Ich tat es nicht als Kritiker. Nachdem ich Sie in drei Teile zerlegt habe: in einen Theaterjuristen, den man zur Mitarbeit auffordert, einen Theaterfeuilletonisten, dem man Liebesbriefe schreibt, und einen Theaterkritiker, den man öffentlich bekämpft — sehen Sie nun von dem hohen Roß, auf dem ich zu sitzen pflege, zur Rechten und zur Linken einen halben S. J. auf den festen Boden einer klipp und klaren Terminologie herunterkommen. Erlauben Sie mir, mich rechts einen Kritiker, links einen Polemiker zu nennen. Sie als Jurist müssen nicht, ja dürfen nicht einmal so feine Unterscheidungen treffen. Ihr Advokaten würdet keinen Prozeß gewinnen, wenn es Euch nicht gegeben wäre, alle Begriffe zu verwirren. Unsereiner ist denkreinlicher und denkehrlicher gewöhnt, heißt nicht umsonst ‚Sonderer' und läßt es sich nicht gefallen, von Euereinem mit machiavellistischen Mitteln so falsch wie möglich dargestellt zu werden.

Denn was sind Sie, mein Lieber, anders als ein Machiavell pour le bon marché, wenn Sie kein Bedenken tragen, mich unmittelbar nach meinen Hymnen auf Brahms ‚Wildente', auf Kainzens Hamlet, auf Brahms ‚Puppenheim', auf Raffs ‚Hohe Liebe' einen Inquisitionsrichter zu nennen, sich selber aber freigebig die peinlichste Gewissenhaftigkeit und ein fast krankhaftes Mitleidsgefühl zu bescheinigen, nachdem Sie gerade mit ein paar hingeschleuderten, kaltherzigen, vagen und häßlichen Worten einer Vorstellung den Garaus gemacht haben, von der man, nach Arthur Eloesser, „noch in späten Tagen reden wird", und die Willi Handl als „ein Meisterspiel, einen Glanz und Gipfel aller schauspielerischen Kultur, die heute auf deutschem Boden erblühen kann", bewundert und gefeiert hat?! Bei diesem

Manöver auch nur vorübergehend die Zustimmung eines einzigen Lesers zu erringen, würde Ihnen nicht gelingen, wenn Sie eben nicht meine polemische Nebentätigkeit andauernd mit meiner kritischen Haupttätigkeit identifizierten. Vielleicht ganz unabsichtlich. Vielleicht sind Sie wirklich der Meinung, es sei gar kein Unterschied, ob man, wie etwa das edle Bruderpaar Alberti und Goldmann, Zeit seines Lebens alles Neue, Gute und Große bespeit, oder ob man alles Neue, Gute und Große fördert und fördern läßt und nur diejenigen bespeit, die es bespeien. Sie werden mir abermals einwenden, wie schlecht ich Brahm behandelt habe. Aber da nehme ich durchaus für mich in Anspruch, was Sie für Ihr Verhalten gegen Reinhardt in Anspruch nehmen: daß gekränkte Liebe mein ganzer Zorn war. Ich begann zu einer Zeit, wo Brahm in satter Trägheit auf seinem Karren schlief, und glaubte ihn gar nicht unsanft genug aufrütteln zu können. Seitdem der Karren wieder im Gange ist, laufe ich treulich vor ihm her und stoße beiseite, was sich entgegenstellt.

Diesmal hat es Sie getroffen, lieber N. O. F., und soll Sie noch einmal treffen. Denn was Sie, nachdem Sie mich vor einen Zerrspiegel gestellt haben, zu Ihrer Verteidigung anführen, liefert nur neuen Anklagestoff. Wollen Sie im Ernst jemandem einreden, daß es für eine der schwierigsten und verantwortungsvollsten geistigen Tätigkeiten nützlich sei, wenn man sich die Zeit, sie auszuüben, mühsam abspare? Dazu sind diese Dinge denn doch zu kostbar. Sie selber müßten es sich von Ihrem Billigkeitsgefühl, das sich so warm der plattesten Reporter Europas annimmt, ein für alle Mal verbieten lassen, voller Aktenstaub vor Werke der Kunst zu treten. Ich bin gar nicht im Zweifel, daß eine reinere Empfänglichkeit Ihre kritischen Fähigkeiten erhöhen würde, wofern wirklich ein geheimnisvolles Interesse, eine Leidenschaft Sie in dieses Metier treibt. Da das aber nach Ihrer Versicherung der Fall ist — warum lassen Sie dann nicht wenigstens Eindrücke ausreifen, die Sie notgedrungen ohne innere Vorbereitung aufgenommen haben? Gibt es denn nur Blätter, deren eilige Herstellung Sie zwingt, Ihren Lesern weiszumachen, daß man in unsrer Sprache ‚an etwas‘ vergißt? Wenn Sie schon vom Bureau ins Theater rasen müssen — warum rasen Sie auch noch vom Theater an den Schreibtisch? Diese Doppelhetzjagd, die Sie als Kritiker entwertet, wird schließlich sogar dem Rechtsanwalt, Politiker, Dichter, Familienvater, Freund und Menschen Frankfurter Abbruch tun. Ich Aermster bin nicht so vielseitig. Aber ich würde mich ein bischen schämen, der Oeffentlichkeit eine Arbeit vorzulegen, die ich nicht mit ungeteilter Hingebung verfertigt hätte. Noch mehr: ich würde es fast für frevelhaft halten, mich zum Richter in einer Kunst und über Künstler aufzuwerfen, deren Wesen und Handwerk, deren Historie und Biologie ich nicht unablässig studierte. Deswegen müßte ich noch immer nicht mit Scheuklappen versehen sein? Vielleicht muß man doch. Sie haben am Schluß zu Ihrem Kronzeugen mich aufgerufen. Ich will am Schluß zu meinem Kronzeugen nicht gerade Sie, aber, was ungefähr auf dasselbe hinausläuft, Gotthold Ephraim Lessing aufrufen. Der hat bestritten, daß man auf irgend einem Gebiet eine beträchtliche Leistung hervorbringen könne, wenn man nicht fest davon überzeugt sei, daß der Bestand der Welt von gerade dieser Leistung abhängt. Ihr alter S. J.

Aus der Praxis

Apparate zum Heben und Senken hintereinander hängender Dekorationsstücke für Theater/ von Lill'-Laureat

Die Einrichtungen für das Heben und Senken hintereinander hängender Dekorationsstücke für Theater müssen so einfach wie nur möglich konstruiert sein und ohne großen Zeitaufwand benutzt werden können. Bisher geschah meistenteils das Heben und Senken der Dekorationsstücke für die Szene durch eine Anzahl Leute auf der Bühne und den Schnürböden oder vermittels einer mehr oder weniger verwickelten Reihe von Gegengewichten. Der Gebrauch derartiger Einrichtungen zeitigt jedoch immer allerlei Uebelstände, weil Verwechslungen der Dekorationsstücke leicht vorkommen. Auch Unfälle sind nicht ausgeschlossen. Alle diese Unbequemlichkeiten beseitigt ein noch nicht lange patentiertes Verfahren von Edward Lytton in Bedford Park.

Lytton nimmt die Elektrizität zu Hilfe; infolgedessen brauchen nicht auf der Bühne und den Schnürböden Arbeitskräfte placiert zu werden, welche unter Umständen die Arbeit des andern Bühnenpersonals beengen und verzögern. Lyttons Erfindung betrifft im besondern eine Einrichtung zum Hochziehen und Herunterlassen von szenischen Dekorationen, Wolkenstücken und Kulissen. Der ganze Vorgang des Heraufziehens und Herunterlassens der Szene geschieht sozusagen ‚selbsttätig' mit Hülfe einer Maschinerie, die von einem Arbeiter an einer geeigneten Stelle auf der Bühne bedient wird. Der Arbeiter hat nur zwei Verrichtungen auszuführen und zwar:

1. eine Antriebsmaschine durch einen Angriff in und außer Bewegung zu setzen oder eine Transmission mit einer solchen, fortgesetzt in Bewegung befindlichen Maschine zu kuppeln;

2. einen oder mehrere Schalthebel auf einem Schaltbrett zu bedienen, welche eine oder mehrere oben am Schnürboden sitzende Rollen oder Scheiben in den erwähnten Antrieb einrücken.

Vermöge ihrer Drehung bewirken diese Rollen oder Scheiben das Herunterlassen oder Hochziehen des auf die Szene kommenden oder von der Szene zu entfernenden Dekorationsteils.

Für jedes Dekorationsstück ist eine Rolle oder ein Rollenpaar vorgesehen, sodaß die Dekorationen entweder einzeln und somit eine nach der andern, oder je zwei oder mehrere zu gleicher Zeit entweder auf- oder niedergehen können.

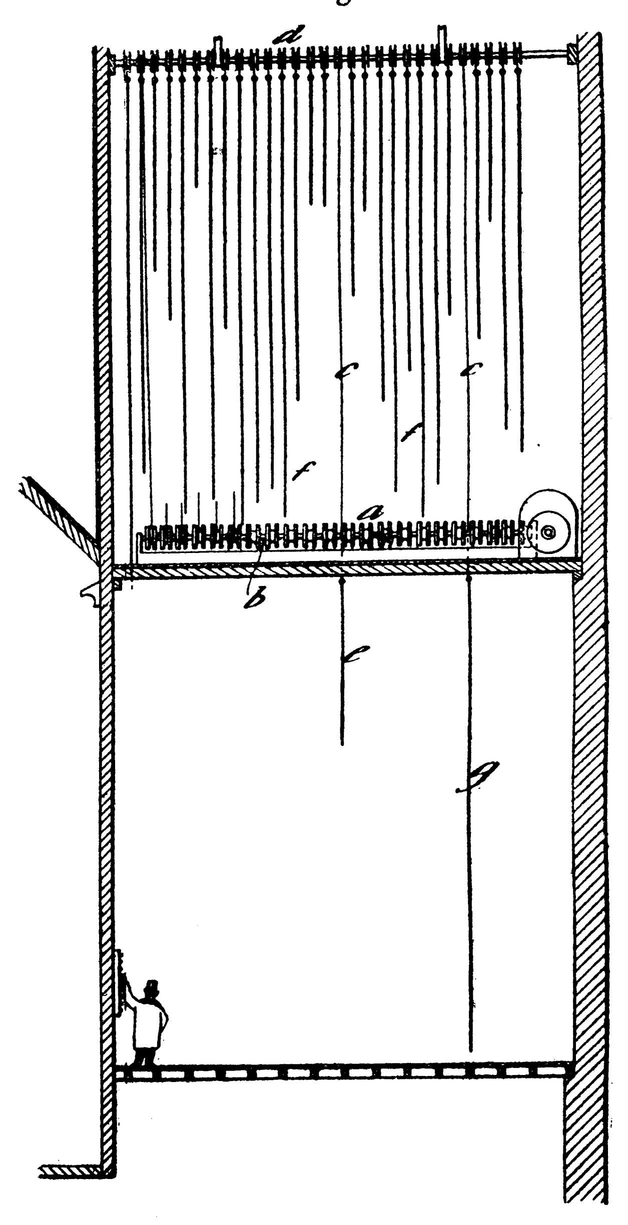
Die Anordnung dieser Rollen ist derart, daß jede unabhängig von der andern, aber neben der andern, auf dem Schnürboden angebracht ist.

Am besten sitzen die Rollen in Reihen auf jeder Bühnenseite. Jede Rolle erhält eine Schnur oder ein Seil aufgewickelt, woran das Dekorationsstück sitzt. Zu der Rollenreihe ist außerdem eine Antriebwelle parallel gelagert, die von einem Motor in beiden Richtungen bewegt werden kann. Ferner sind Zwischengetriebe vorhanden, mittels deren die Rolle von der erwähnten Antriebswelle aus in beiden Richtungen gedreht werden kann, sodaß also die auf die Rollen geschlungenen Schnüre aufgewunden oder nachgelassen werden und so das Dekorationsstück heben oder senken. Der Anordnung wird die erforderliche Triebkraft durch einen elektrischen Strom mitgeteilt. Es sind geeignete Schalter vorgesehen, welche es dem Maschinisten gestatten, durch einige Handgriffe die Vorrichtung in Betrieb zu setzen und die Rolle mit der Antriebwelle ein- oder auszurücken.

Die praktische Anwendung der Einrichtung wird durch die Figuren 1 bis 4 erläutert.

Fig. 1.

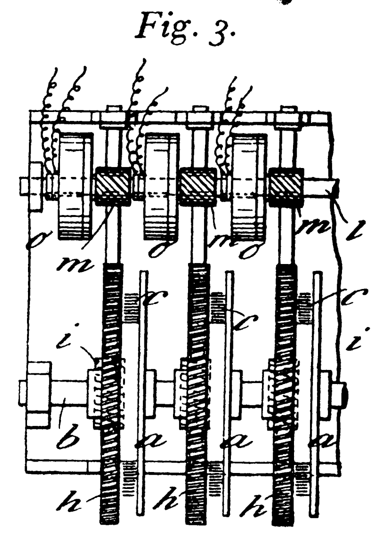
Fig. 2.



In Figur 1 ist ein Schnitt durch eine ganze Bühne und den darüber befindlichen Schnürboden und in Figur 2 ein Längsschnitt zu Figur 1 dargestellt.

Figur 3 und 4 veranschaulichen Grundriß und Aufriß des Rollenantriebs. a a a sind die erwähnten Rollen, welche lose auf einer Welle b sitzen, und über deren jede ein Seil c gewickelt ist. Das Seil c geht nach der Decke des Schnürbodens hinauf, läuft über eine Rolle d und teilt sich in zwei Teile. An dem einen Teil c hängt das Dekorationsstück, ein Hintergrund g, oder Kulissenstück f, oder ein Wolkenstück e mit seiner einen Seite.

Fig. 3.



Der andere Seilteil c geht oben am Schnürboden hin nach der andern Seite der Bühne zu der Rolle d und hält auf dieser Seite das Dekorationsstück. Sollte es erforderlich sein, so werden noch mehr Ablaufspunkte und entsprechende Abzweigungen des Seiles eingeschaltet.

Wird nun Rolle a gedreht, so senkt sich je nach Bedürfnis das Dekorationsstück auf die Bühne herab oder wird in den Schnürboden hinaufgezogen.

Jede Rolle a ist mit einem Schneckenrade h gekuppelt, welches mit einem Schneckengetriebe i auf der Welle j in Eingriff steht. Wird diese in einer der beiden Richtungen gedreht, dann wird die Rolle in entsprechender Richtung ebenfalls gedreht, und das Dekorationsstück in jeder beliebigen Höhe festgehalten, weil das Getriebe zur Genüge Selbsthemmung aufweist.

Die Welle j erhält ihre Bewegung auf folgende Weise. Auf dem Schnürboden ist an jeder Seite der Bühne ein Elektromotor k aufgestellt, der seine Energie aus beliebiger Quelle erhält und die Welle l dreht, die von hinten nach vorn parallel zu der Achse der Rollen gelagert ist.

Bei jeder Rolle a sitzt auf dieser Welle l lose ein Zahnrad m, das in ein andres im Winkel dazu gelagertes Zahnrad n auf der die Rolle a antreibenden Welle j eingreift. Das Rad m ist mit der einen Hälfte einer elektrischen Kupplung o fest verbunden. Dieser Kupplungsteil läuft lose an Bunden auf der Welle l, während die andre Hälfte sich mit der Welle dreht und auf ihr verschiebbar ist, so daß sie durch die Wirkung eines Elektromagneten in bekannter Weise an die andre Kupplungshälfte herangezogen werden kann.

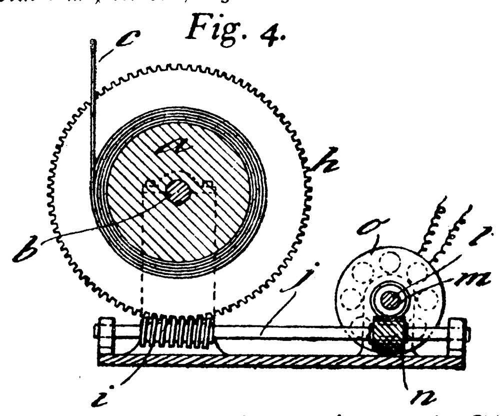
Die Elektromagneten zur Herstellung dieser Kupplung sind einem besondern

Stromkreis angeschlossen, dessen Leitungen in ein Schaltbrett p neben der Bühne gehen.

Auf diesem mit Schalteinrichtungen bekannter Art versehenen Brett können die Ströme einzeln geschlossen oder unterbrochen werden. Es sind soviel Schalter auf dem Brett, als Rollen a auf jeder Seite der Bühne vorhanden sind, und jeder Schalter hat ein Bezugszeichen, welches mit der Rolle und dem daran befestigten Bezugszeichen korrespondiert.

Neben dem Schaltbrett p ist ein Umschalter q für Vor- und Rückwärtsgang und für Stillstand vorgesehen, welcher in den Feldstromkreis der Motoren k geschaltet ist und auf bekannte Weise seine Wirkung ausübt, so daß also jeder Motor die Welle l in jeder Richtung antreiben kann.

Fig. 4.



In den Zeichnungen ist es so vor Augen geführt, daß im Schnürboden drei Dekorationsstücke vor dem Herunterlassen dargestellt sind, und zwar: ein Hintergrund g, ein Wolkenstück e und ein Kulissensatz f. Der bei x stehende Maschinist läßt zuerst mit Hilfe des Umschalters q den Motor k und die Welle l in der für das Herunterlassen erforderlichen Richtung anlaufen, rückt dann mit Hilfe eines der Schalter am Schaltbrett p die Kupplungen o an den entsprechenden Rollen a ein, so daß diese durch die Wellen j und Getriebe h i gedreht werden und das Dekorationsstück auf die Bühne herunterlassen. Sobald es unten angekommen ist, bedient der Maschinist die Schalter p so, daß die Ströme unterbrochen werden, worauf die Rollen a und die Dekorationsstücke in der gewünschten Stellung stehen bleiben. Um sie wieder in den Schnürboden hinaufzuziehen, schaltet der Maschinist den Motor um und schließt den entgegengesetzten Stromkreis. Nunmehr drehen sich die Rollen a in umgekehrter Richtung und winden die Dekoration in die Höhe.

Die Einrichtung kann für Klein- und Großbühnen entsprechend konstruiert werden. Für Theater, welche nur mit einer geringen Anzahl von Dekorationsstücken arbeiten, genügt ein Motor und eine Gruppe von Rollen auf einer Seite der Bühne. Wenn jedoch viele Dekorationsstücke vorhanden sind und diese eng zusammengedrückt werden müssen, so haben die Rollen auf nur einer Seite der Bühne keinen Platz, weil sie zu dicht hintereinander kommen.

Jedem Bühnentechniker leuchtet es ohne weiteres ein, daß diese Einrichtung nach den jeweiligen Orts- und Raumverhältnissen des in Frage kommenden Theaters entsprechend gestaltet werden kann. Beispielsweise kann der eine Motor auf jeder Seite der Bühne durch eine der Rollenzahl entsprechende Anzahl von Motoren ersetzt werden, deren jeder eine Rolle unmittelbar antreibt, wobei dann die Kupplungsvorrichtungen wegfallen würden, während die einzelnen Stromkreise der Motoren von einem Schaltbrett aus geschlossen und unterbrochen werden.

Juristischer Briefkasten

H. R. Als Autor des Stückes können Sie verlangen, daß Ihr Name genannt wird. Der Verleger ist nicht berechtigt, ohne Ihre Einwilligung das Stück unter einem Pseudonym auf einer Bühne zur Aufführung zu bringen.

Annahmen

Oscar Friedmann und Fritz Lunzer: Das Entführungsbureau, Schwank. Wien, Intimes Theater.

Conrad Stifter und Walter Turszinsky: Man soll keine Briefe schreiben, Groteske. Hamburg, Neues Schauspielhaus.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

7. 2. Hans Seebach: Der Junggeselle, Komödie. Wien, Versuchsbühne.

13. 2. Henriette Clara von Förster: Brautfahrt, Romantisches Versspiel. Cassel, Hoftheater.

14. 2. Alfred Karll und Herbert Sellke: Ihre Kaiserliche Hoheit, Lustspiel. Danzig, Stadttheater.

Deutsche Dramen im Ausland

Paris (Théâtre Antoine): ‚Der Krieg‘, Schauspiel von Robert Reinert. Uebersetzt von Trebor und Auguste Germain.

Neue Bücher

Richard Elsner: Moderne Dramatiker in kritischer Beleuchtung. 1. Wedekinds ‚Frühlings Erwachen‘. 2. Halbes ‚Jugend‘. 3. Wildenbruchs ‚Rabensteinerin‘. Charlottenburg, H. Kurtzig. 24, 26, 24 S. je M. —.30.

Ernst Kayka: Kleist und die Romantik. Berlin, Alexander Duncker. 210 S. M. 5.—.

Willibald Klatt: Molières Beziehungen zum Hirtendrama. Berlin, Mayer & Müller. 214 S. M. 4.50.

Valerius Tornus: Goethe als Dramaturg. Leipzig, E. A. Seemann. 197 S. M. 3.60.

Dramen

Alfred Friedrich Vors: Deutsche Jugend, Schauspiel. Hannover, G. Severien. 95 S. M. 1,50.

Adolf Lyra: Aus Wolke und Wüste, Drama. München, E. W. Bonsels. 75 S. M. 2,—.

Otto Oertel: Die Waldschnepfe, Drama. Berlin, Vita. 103 S. M. 2,—.

Harry von Reinhardt: Alexander der Große, Historisches Drama. Tübingen, G. Schnürlen. 68 S. M. 1,50.

Wilhelm Weigand: Der Gürtel der Venus, Tragödie. München, Georg Müller. 167 S. M. 3,—.

Alexander Zinn: Kreuzigung, Drama. Minden, J. C. C. Bruns. 170 S. M. 2,40.

Zeitschriftenschau

H. Bartmann: Heinrich von Kleists ‚Hermannsschlacht‘. Masken IV, 25.

Reinhard Bruck: Franz Grillparzer Masken IV, 25.

Oskar Ewald: Kant und Ibsen. Xenien III, 1.

Josef Hofmiller: Ernst von Wildenbruch. Süddeutsche Monatshefte VI, 3.

Hermann Reinhold Jockisch: Grabbe und Nietzsche. Xenien II, 12.

Paul Seliger: Ein vergessener Faustdichter. Zeitschrift für Bücherfreunde XII, 8.

Franz Servaes: Hebbel als Erzieher zum Drama. Der neue Weg 3.

Heinrich Spiero: Ernst von Wildenbruch. Westermanns Monatshefte LIII, 6.

Personalia

Ernst Arndt vom Neuen Schauspielhaus in Berlin hat am 22. Februar sein fünfundzwanzigjähriges Bühnenjubiläum begangen.

Todesfälle

Otto Graul in Berlin. Geboren 1863. Bureauchef des Kleinen Theaters. Früher Mitdirektor des Berliner Theaters.

Sigismund Przybylski in Warschau. Geboren 1856. Polnischer Lustspieldichter.

Charles Seymour in New-York. Geboren 1846. Englischer Schauspieler.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 9
4. März 1909

Bildnisse deutscher Schauspieler / von Fritz Wolff

Heute ist das deutsche Schauspielerporträt ein Uebel. Kein Wunder in einer Zeit, deren Gefühl für die Unterscheidung von Schauspielertum und Komödianterei nur schwach ist und durch die Beeinflussung vom mimenbegeisterten deutsch-magyarisch-serbo-kroatischen Südosten her nicht eben gestärkt wird.

Da macht es Vergnügen, in den beiden Mappen der Gesellschaft für Theatergeschichte (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, IX und XI) sich die alten Herren und Damen des achtzehnten Jahrhunderts und des neunzehnten bis zu den vierziger Jahren zu besehen, deren im Vergleich zu heute unpretentiöse, dafür aber umso interessantere Porträts eine Fundgrube der Theaterkostümgeschichte, der Geschichte der Physiognomien, der Kulturgeschichte überhaupt sind. Der kurze begleitende Text von Philipp Stein hätte viel Anekdotisches, das er enthält, unterdrücken und nach diesen Seiten hin ausgebaut werden können. Umsomehr, als ohnedies der Verzicht auf Vollständigkeit, die freilich absolut nicht zu erreichen war, und das Fehlen vieler der besten Bilder den wissenschaftlichen Wert der Publikation stark beeinflußt. Die eigentliche Lösung der Aufgabe steht noch aus, wenn auch ein guter, in mehr als einer Beziehung wertvoller Anfang hier gemacht ist.

Ganz an die Plakate und Flugblätter der alten Vaganten, Taschenspieler und Wunderdoktoren erinnert noch das Kupferstichporträt des Christian Janetschky, der wahrscheinlich seiner ganzen Lebensdauer nach noch dem siebzehnten Jahrhundert angehört und der Pickelhering von Veltens ‚Chursächsischer Komödiantengesellschaft‘ war. Das Blatt ist selten, die Leistung des Stechers aber gering, und auf die Porträtähnlichkeit wird nicht viel Verlaß sein. So ist es auf die zweite Tafel gerückt, während die erste für die große Friederike Caroline Neuberin reserviert ist. Nach der haus-

mütterlichen Behäbigkeit ihrer Physiognomie würde man eher denken, die Tochter des Gerichtsdirektors Weissenborn aus Reichenbach habe ihres Vaters Nachfolger im Amt geheiratet und sitze nun als wohlbestallte Provinzialhonoratiorin vor uns, als daß dies die Reorganisatorin der deutschen Bühne ist, die mit dem großen Gottsched ihr Jahrhundertin die Schranken rief, indem sie, die wahre Leiterin er ehemals Elenson-Haak-Hoffmannschen Truppe, sich um das sächsische Privilegium bewarb und erbot, „durch Verschreibung der besten Leute von andern Comoedianten bessere Einrichtung des teutschen Schau-Plazes und der darauf vorzustellenden Stücke“ zu bewirken. Daß sie die Meisterin des Alexandriners war, könnte man nach diesen Zügen eher glauben, als daß sie ihre größten Triumphe in Studentenrollen hatte. Aber von studentischer Respektlosigkeit hatte sie immer was, wie sie bewies, als sie mit fünfzehn Jahren zum erstenmal durchbrannte, bis zur größten und ruhmreichsten Respektlosigkeit ihres Lebens: dem Kampf mit Gottsched gegen die geheiligte Haupt- und Staatsaktion.

Aber ich will, nach der Folge der Tafeln, das künstlerisch Beste nennen. Dazu gehört ohne Zweifel A. F. Seligmanns Bild des ersten ‚Wienerischen Hanswurst‘ Joseph Anton Stranitzky, der 1676 in Steiermark geboren, von der Wiener medizinischen Fakultät examinierter ‚Zahan- und Mundarczt‘, gewesen und gestorben ist, als Pächter des ‚Comoedi Hauß beym alten Kärner Thor‘, ‚Burger und Kay. Hoff Zahnarzt‘ dazu.

Ganz als der Gelehrte der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, etwa wie Bodmer, erscheint, eingerahmt in einem Steinrund ‚Melpomenens und Thaliens Günstling‘ Heinrich Gottfried Koch, der Direktor des Theaters in der Behrenstraße seit 1771. Sein Nachfolger im berliner Privileg, Karl Theophil Döbbelin, ist in einem Rosenbergschen Porträt wenig gut wiedergegeben, besser seine Tochter, die berühmte Ophelia Kardiné Maximiliane, wenn auch nicht so gut wie möglich, denn ihr Porträt als Ariadne nach H. W. Tischbein, von Daniel Berger stochen, ist frischer und feiner, wie auch der Vater mit desselben Stechers Blatt nach Chodowieckis Zeichnung lebendiger vertreten wäre. Man kennt die hübsche Geschichte, wie das berliner Publikum sie auszischte, dem ihre ewigen kleinen Abenteuer und Seitensprünge mißfielen. Der Vater kam aus der Coulisse, verlegen, stammelte: „Tugend kann irren, Tugend kann straucheln“. „Ja, aber nicht immerwährend!“ war die empörte Antwort.

Friedrich Ludwig Schröders Bild nach J. Bendixen ist ebenso posiert wie langweilig, besser sein Falstaff nach Pippe, am hübschesten sein und seiner Frau Doppelrelief von Daniel Berger. Daneben ist ein feines liebenswürdig lustiges Pastell von Karoline Schulze-Kummerfeld, Goethes Jugenderinnerung aus der leipziger Zeit. Stein zitiert aus dem Artikel ‚Leipziger Theater‘ von 1818 Goethes ihr gewidmete Zeilen: „Der übrigen Gestalten erinnere ich mich nicht mehr, aber desto besser des Eindrucks, den eine Demoiselle Schulze auf uns machte, die mit ihrem Bruder, dem Balletmeister, bei uns anlangte. Sie war nicht groß, aber nett, schöne

schwarze Augen und Haare, ihre Bewegungen und Rezitationen vielleicht zu scharf, aber doch durch die Anmut der Jugend gemildert. Sie zog uns in die Bühne, so oft sie spielte, und ihre Darstellung von ,Romeo und Julia' von Weiße ist mir ganz gegenwärtig, besonders wie sie in dem weißen Atlaskleide aus dem Sarge stieg und sich sodann der Monolog bis zur Vision, bis zum Wahnsinn steigerte. Wenn sie die Ottern, welche sie an sich heraufkriechen wähnte, mit lebhafter Bewegung der Hand wegzuschleudern schien, war ein unendliches Beifallklatschen ihr Lohn; ja, sie hatte durch ihre tragischen Tugenden uns derart gewonnen, daß wir sie in keiner mindern Rolle, am wenigsten aber als Tänzerin sehen wollten und sie davon sogar in kleinen ausgestreuten Versen abzumahnen gedachten." Ein freundliches Denkmal der 1815 in Weimar Verstorbenen, das dieses Pastell lebendig illustriert.

Es folgt Bergers Blatt nach Chodowiecki: Brockmann als Hamlet. Interessant vor allem auch in Hinsicht auf die Ausstattung, Szenenstellung und Kostüme. Corona Schröter dann nach Facius Stich des G. Melchior Krausschen Bildes.

„Zum Muster wuchs das schöne Bild hervor
Vollendet nun, sie ists, und stellt es vor."

Nur leider in einer Reproduktion, die in ihrer Mangelhaftigkeit und Fabrikmäßigkeit heute wirklich nicht mehr nötig gewesen wäre. Wie überhaupt das ganze Opus in dieser Hinsicht nichts weniger als sorgfältig oder mustergiltig zu nennen ist.

Eines der letzten Blätter des ersten Bandes zeigt noch einmal die schrecklich behäbig gewordene Demoiselle Döbbelin mit Iffland als ,Gräfin und Graff' in der Komödie aus dem Stegreif, gemalt und gestochen von J. F. Tielker und ebenfalls noch schlechter in der Reproduktion, als das hölzerne Vorbild nötig machen würde.

Der zweite Band beginnt mit Ludwig Devrient, nach einer Zeichnung von F. J. Groger. Aber Besseres kommt nach. Nur warum die Crelinger in diesem öden Bindeschen Antigone-Bild vertreten sein mußte, versteht man nicht. In berliner Privatbesitz befindet sich ein Daffingersches Miniaturporträt, das neben das andre reizende Porträt von ihr mit ihren Töchtern Klara und Bertha hierher gehörte. Nun kommt die Birch-Pfeiffer in einem verrückten Hut nach einer Hanfstaengelschen Lithographie, Louis Schneider, der alte Poseur und doppelbödige Schlaumeier, umgeben von seinen Rollen, ein zuckersüßes Lächeln auf den Lippen. Holtey in den ,Wienern in Paris' nach einer Zeichnung von Schmutzer ist köstlich, Angely und Roesicke im ,Fest der Handwerker', Albert Gern im ,Schleichhändler', Seydelmann als Baron Skarabäus in der ,Unterbrochenen Whistpartie', Beckmann als Eckensteher Nante, als Habakuk im ,Alpenkönig und Menschenfeind' nicht minder.

Und dann die Wiener: Ludwig Löwe, Anschütz, Koberwein, Wilhelmi, Fichtner.

Vor allem aber auch die Vergnügten: Nestroy nach Kriehubers Bild, ganz unzureichend reproduziert; als Willibald in den ‚Bösen Buben‘, als Knieriem nach einem Schmellerschen Aquarell, Raimund als Valentin, Therese Krones als Jugend, nach der Zeichnung Schwinds und einer Farbenlithographie von Kriehuber; übrigens zu bekannt, um hier wieder aufgenommen zu werden. In dieser Hinsicht läßt die Auswahl überhaupt einige Male zu wünschen übrig. Schließlich Karl Carl als Staberl nach einer Schöllerschen Lithographie, Nestroy mit Hopp als Leim und Wenzel Scholz als Zwirn, Scholz als Castagnetten-Tänzerin in der ‚Cachucha‘.

Ohne Zweifel hätten gerade die zahlreichen Viennensien-Sammlungen noch mehr des Guten und Selteneres herzugeben vermocht, wie überhaupt eine gründlichere Benützung der Lokal-Museen und Sammlungen, wodurch vieles ersetzt werden konnte, was jetzt nur als Lückenbüßer wirkt. Aber auch so kann man sich diese Sammlung gefallen lassen, die ja nur die Richtung zeigen sollte, in der noch mehr zu tun bleibt.

Seelöwen / von Peter Altenberg

Der Dichter sah im Apollotheater die Seelöwen der Dresseurin Madame Juliette. Ihre Kunstleistungen entzückten ihn; aber ihr Wesen, ihre gutmütige Liebenswürdigkeit, ihre ‚Menschenfreundlichkeit‘, ihr gutwilliges, freudiges Bemühen rührten ihn tief; und er begriff es nicht, daß irgend ein Reicher, mit Glücksgütern Begabter, ein Gesegneter vom Schicksal, sich so ein wunderbares Tier nicht erstünde, um diese getreuen Augen, diese mysteriöse Anhänglichkeit an den Pfleger genießen zu können in seinem empfindsamen Herzen — — —. In ihrer Ungeschicklichkeit geschickt; behend in Unbehendigkeit; tolpatschig und anmutig zugleich; und mit den Augen Treue spendend und unermeßliche Anhänglichkeit — — —. Er dachte sich in einem Parke ein wunderbares Bassin aus mit einem flachen Felsen zur Sonnentrocknung. Und eine Dame käme hin, täglich zweimal, mit einem Weidenkorbe voll von Fischen. Da schwämme in lieblicher Hast der Seelöwe heran, erhöbe sich, bellte leise und blickte die Herrin liebevoll an. Und diese setzte sich an den Rand des Bassins, spräche freundschaftlich zu dem klugen Tiere, das sie nicht versteht und dennoch versteht! Und eines Tages streichelte sie ganz besonders zärtlich den glatten feuchten Kopf der Robbe und sagte: „Du bist ja doch der einzige, der mich wirklich lieb hat und versteht auf Erden — — —.“

So träumte der Dichter. Aber am nächsten Abende las er folgendes in der Zeitung: „Gräfin Z. hat der Dresseurin Madame Juliette den Seelöwen ‚Robespierre‘ um 12 000 Franks abgekauft für ihr ungarisches Gut.“

Da betete der Dichter: „Möge sie an ihm ihren besten, getreuesten Freund finden — — —!“

Vollmer



Er wird sechzig Jahre alt und hat davon fünfunddreißig Jahre unsrer Stadt geschenkt, ohne aus einem Königsberger ein Berliner zu werden. Aber es wäre auch nicht mehr möglich, seinem reinen Hochdeutsch die ostpreußische Heimat anzuhören. Beides ist bezeichnend. Gleich seinem Landsmann Matkowsky ist Vollmer in seiner Kunst über Zeit und Ort erhaben. Das klingt bei Matkowsky ebenso selbstverständlich, wie bei Vollmer paradox. Der ist ja auch wirklich, wenn man Schlagworte nötig hat, Naturalist von jeher gewesen und bis heute geblieben; aber er ist es niemals mit selbständiger programmatischer Betonung oder in blinder Gefolgschaft einer literarischen Richtung gewesen, sondern immer nur wie ein Komiker, der seinem ganzen Wesen nach aus Tag und Gegenwart und Umwelt schöpft. Selbst in einer stockidealistischen Schule und an dem pathetischsten Hoftheater ist der Komiker bereits an sich der Naturalist. Wäre Vollmer nichts als ein solcher Komiker, so hätte Berlin, das räsonnierende und ironisierende Berlin, nicht spurlos an ihm vorübergehen können. Allein er ist was mehr. Der Tropfen blauen Bluts, der von der Mutter in ihm ist, hat ihn vor plebejischer Anpassungsfähigkeit geschützt und ihn mit einer aristokratischen Selbstbehauptung begabt, die er der umformenden Macht dieser Stadt nicht minder als den verderblichen Einflüssen ihres Königlichen Schauspielhauses entgegenzusetzen gewußt hat. Die Musik des Vaters aber ist auf den Sohn als Lyrik gekommen. Wenn Komik lyrisch wird, so entsteht Humor. Man kann es auch umgekehrt sagen: Arthur Vollmer ist überreich an Gefühl, das nicht sentimental und unfrei bleibt, sondern durch Lächeln oder Lachen groß und frei wird.

Um als bloßer Komiker zu wirken, muß Vollmer alle seine Schönheiten verhängen und verschminken. Er muß seine adlig schlanke Gestalt zusammenkrümmen zu hinfällig schlurfender Greisenhaftigkeit, muß seinen feingeformten, liebenswürdigen, fast frauenhaft weichen Mund bärtig verkleben oder durch Zahnlosigkeit verunstalten, muß den klaren Blick seiner gütigen Augen zu schlauem Grinsen oder blödem Glotzen verstellen und muß seine schmalgliedrigen, zartgeäderten, unendlich ausdrucksvollen Hände ganz verstecken. So entstehen Chargen des Alters, Wackelköpfe und Runzelstirnen, wie früher Chargen der Jugend, freche Gecken und schüchterne Liebhaber, entstanden sind. Ihnen allen, die sich stets bis auf die unschein-

barsten Züge voneinander unterschieden haben, war und ist die vollendete Sauberkeit der Arbeit gemeinsam. Eine überströmende Fülle von schauspielerischen Einfällen ist in scharfe Konturen gebändigt, die aber schließlich irgendwie verzerrende Konturen werden. Es ist nämlich Vollmern zwar möglich, eine Gestaltung als naturalistischer Komiker zu beginnen; aber es ist ihm fast niemals möglich, sie auch so zu enden. Die Lustigkeit, die in ihm steckt, ist zu schwelgerisch, um nicht an einem bestimmten Punkte in den Bereich einer üppigen, farbigen, erlösenden Phantastik zu langen. Wenn dieser Trieb entfesselt ist, dann ist dem Schauspieler, dessen meisterliche Sprechkunst im übrigen noch aus der wahrhaft guten alten Zeit stammt, kein Dichterwort mehr heilig. Von Anfang an ist er denn auch um seiner willkürlichen Textbehandlung willen getadelt worden. Wie pedantisch war das! Er mußte einer Unzahl seichter Eintagsautoren so viel aus eigenem geben, daß er sich an den paar Poeten des versteinerten Hoftheaterrepertoires immerhin ein bischen bereichern durfte. Was schadete es ihnen! Vollmer warf Holzapfels Sätze kunterbunt durcheinander, dichtete neue hinzu, war ganz und garnicht bureaukratisch zuverlässig und hatte weiter nichts als Phantasie und Humor. Das aber genügte, um uns über die ganze unzulängliche Umgebung hinweg einen Blick in die Shakespearewelt zu öffnen, so weit und tief, daß ein frommer Schauder vor der Macht des Genies das Gelächter dämpfte.

Dieses mimische Genie ist darum Shakespeare am verwandtesten, weil es vor dem kleinen Menschenvolk nicht kritisch, sondern voller Liebe und Verständnis steht. Vollmer macht noch den ärmsten Teufel, wenn nur jemals ein Dichterauge auf ihm geruht hat, und manchmal auch ohne daß dies der Fall gewesen ist, zum Bruder von uns allen. Pistol und Gobbo, Bleichenwang und Autolykus, Totengräber und Zettel, Dromio und Peter, Pförtner und Stephano, Schaal oder Stille: das sind zwar meistens spaßhafte Personen von äußerster Drastik; aber wenn es in ihnen oder in andern Figuren eine Stelle gibt, wo ein Ernst, ein Schmerz, eine Vergangenheit, die Ahnung eines Schicksals leise durchschimmern kann, so ist es sicher, daß Vollmer unmerklich den Finger auf diese Stelle legt, daß er durch ein Zucken der Mundwinkel, durch ein Brechen der Stimme, durch einen schwermütigen Blick, durch eine hülflose Handbewegung für einen Moment diejenige Tragik aufblitzen läßt, die er in seinem Naturell, als in dem Naturell eines wahren Humoristen, neben der Komik vorfindet. Ja, er stirbt sogar, ohne von uns ins Jenseits gelächelt zu werden, nachdem er als Polonius so weisheitsvoll wie närrisch gelebt hat; und sein Malvolio wäre kein unwürdigerer Todeskandidat, wenn Shakespeare ihm nach dem Leben getrachtet hätte. Malvolio ist vielleicht die großartigste Leistung des ältern

Vollmer. Ganz sachlich und von seinem Amte voll steht dieser Diener neben seiner Herrin. Zur Heiterkeit ist gar kein Anlaß. So soll es sein und wird doch niemals so gemacht. Der landesübliche Malvolio kann die Drolligkeit nicht bei sich halten. In Wahrheit wird der Kauz nicht eher komisch, als bis die Fopperei beginnt. Da muß man Vollmer sehen. Er liest Marias Brief. Hierbei verraten sämtliche Malvolios durch Augenzwinkern dem Parket, daß sie den Schwindel merken. Vor solchem Unverstand sind wir bei Vollmer sicher. Eine unsagbar lustige Veränderung geht langsam mit ihm vor. Der Domestik wird Männchen. Der pflichtgetreue Beamte, der die übrige Dienerschaft bis dahin nur durch seine Superklugheit und Salbungsvöllerei gereizt haben kann, wird jetzt, erst jetzt eitel und albern, ein Kinderspott, ein phantastisches Rindvieh. Es ist der gerade Weg zum Wahnsinn, zur unverschuldeten Tragik des ausgewechselten Ich — oder zur Karikatur. Vollmer bleibt, mit unbeirrbarem Instinkt, dem einen wie dem andern Extrem fern. Er schöpft mühelos den burlesken Gehalt der Situationen aus und hat dennoch bei der Entdeckung des Betrugs einen Schrei der müdgequälten Kreatur, einen Trotz und Ekel der Geberde, eine jähe, wilde Wendung, so ergreifend, daß er damit seine Plagegeister solange ins Unrecht setzt, bis Shakespeare das Gleichgewicht wiederherstellt.

Der Schöpfer solcher Gebilde wird sechzig Jahre alt und hat davon fünfunddreißig Jahre unsrer Stadt geschenkt, ohne im Grunde durchgedrungen zu sein. Es läge nichts daran, daß die meisten ständigen Premierenbesucher des Deutschen und des Lessing-Theaters diesen Vollmer nie gesehen haben, wenn es nur ihr Schaden wäre. Aber es ist auch sein und unser Schaden, weil er durch den Ungeschmack, die Unkenntnis und die Gleichgültigkeit derjenigen Schichten, die durch ihre numerische und ihre materielle Uebermacht seine Wege hätten lenken können, um das letzte Stadium seiner Entwicklung gebracht worden ist. Er ist in dem Erbbegräbnis am Gendarmenmarkt geblieben, aus dem er schon vor zwanzig Jahren hätte herausgerissen werden müssen. So ist er, so sind wir um die höchsten Aufgaben seiner Kunst betrogen worden. Er hätte den Geist und die Spannweite für Falstaff und Adam, das Nervensystem und die differenzierte Technik für Crampton und Hjalmar Edal nicht blos gehabt, sondern hätte sie heute nicht minder. Man läßt ihn, aus unerforschlicher Weisheit, in der Brache. Aber wenn ich an diesem Tage für das Geburtstagskind und für mich, als einen seiner getreuesten und dankbarsten Gratulanten, einen Wunsch äußern darf, so sage ich von den vier größten Vollmerrollen mit Theodor Fontanes Worten: Ja, das möcht' ich noch erleben!

Die nackte Frau / von Alfred Polgar

Das Thema dieses Schauspiels von Henry Bataille ist: die absterbende Liebe. Ein gleiches Thema hatte ‚Der Clown'. Im ‚Clown' macht ein Mann den Narren, um nahe der geliebten Frau atmen zu dürfen. Traurig im Innersten, spielt er den Uebermütigen, findet in solch quälerischer Seelenvermummung seinen Trost (und wohl auch seine geheime Wollust). Da, in einem Augenblick, in dem sich die Frau recht einsam und elend fühlt, arriviert er. Es gehen ihr die Augen auf für seine Bravheit, für das Rührend-Chronische seiner Leidenschaft, für das Heldentum seiner entsagungsreichen Maskerade. So neigt sie sich ihm, wie sie meint: in Liebe. Eine Zeitlang spielen sie ganz nett die Glücksidylle — dann kommt, was kommen mußte. Seine Liebe hatte relative Werte für sie, war Speise für ein krankes Herz, das nach zarter, sicherer, nicht überreizter Nahrung verlangte. Aber dieses Herz gesundete, bekam seinen alten Karnivoren-Heißhunger wieder, litt an der würzelosen Patientenkost. Vergeblich mühte er sich, so schrecklichen Appetit einzulullen. Vergeblich rasselte der gute Kerl mit seiner edlen, auf den Glanz lackierten ethischen Rüstung — sie gähnte bei solcher Musik und machte gequälte Mienen. Vergeblich hielt er sie mit treuesten, liebevollsten Händen. Sie zappelte so angstvoll-heftig, daß er sie freigeben mußte, sollte sie sich nicht ernstlich wehe tun. Adieu also. Wehmut im Antlitz, und ein leises, seiner selbst unbewußtes Frohlocken im Herzen, verläßt sie ihn. Ihre Seele pritschelt noch ein wenig in Abschiedsmelancholie, dann fliegt sie, froh und erquickt, dem andern zu; dem Eigentlichen und Richtigen, dem Mann in Reiterstiefeln und Mieder, hübsch und muskulös, straff und weißzahnig, umflirrt von allen männlich-erotischen Zaubern, deren schimmerndes Symbol die Brillantine ist. Der ‚Clown' aber lehnt am Bahnhofspförtchen, intelligente Trauerfalten um den Mund, und schluchzt. Er wird sich zurechtfinden. Er wird aus den Giften seines Schmerzes ein süßes Narkotikum pressen. Eigentlich war er immer ein unbewußt-schlauester Herr, der doch ziemlich klar ahnte, daß seine Stärke im Verzweifeln und Entsagen und Geprügeltwerden liege. Ich glaube, er war glücklicher im Unglück, als in den Tagen seiner glücklichen Liebe. Da war er nur wie in einem schönen Exil, hatte zuunterst seines Herzens eine Art Heimweh nach den Zuständen des Verzichtens und Beneidens, nach der trüben, grauen Oertlichkeit, wo sein richtiges seelisches Zuhause. Da fehlte ihm der süße Reiz der Passion, die Wonne des Märtyrertums. Verloren und ungeschickt stand und ging er als ein glücklich Aufrechter — mit Sicherheit, mit vollendeter Technik gleichsam, kroch und hinkte er als ein vom Schicksal zum Krüppel Geschlagener.

Im ‚Clown' wars ein Mann, dems passierte. In der ‚Femme nue', die von der Neuen Wiener Bühne gespielt wird, ist es die Frau, die den Mann ihrer Liebe ziehen lassen muß, einfach: weil er sie nicht mehr liebt.

Bataille motiviert das umständlich, und er motiviert ein bischen schäbig, zaghaft. Hätte er das Problem der Liebe, die endet, weil es alles Lebendigen Los ist, zu enden, hätte er das Problem in seiner mystisch-simplen Größe gestellt, vielleicht wäre ihm auch ein tieferes Drama gediehen. Er instrumentiert aber seine Melodie so dick, macht mit seinem dramatischen Riesenorchester derart gewalttätigen Jahrmarktslärm um sie, daß ihr traurig-stiller Ton kaum mehr durchklingt. Da ist ein Maler, der liebte sein Modell, so lange er arm war. Lange Jahre. Später, im Reichtum, findet sich die Proletarierin nicht ganz zurecht; er assimiliert sich, sie bleibt treuherzig dumm und gut, ein bischen robust, ein bischen geschmacklos und übergesund in ihrer ganzen Art. Wie die schöne Fürstin ins Haus kommt, zieht schwerer Seelenkonflikt ein. Da fühlt der Mann, daß er für die Genossin von ehemals nur mehr Freundschaft, Mitleid habe, und entbrennt für die neue Frau, die in allen Strahlen des Luxus, der Vornehmheit, des Reichtums gleißt. Die Bedrohte aber kämpft um ihr Liebesglück. Verzweifelt, schonungslos gegen sich und die andern, bis aufs Messer. Sie bettelt und droht, sie schreit zu den Menschen und zum Himmel, sie probierts mit Schlichen und mit rasenden Attacken, mit den zartesten und mit den derbsten Mitteln. Sie versucht, sich zu töten. Nichts nützt. Seine Liebe ist gewesen, ist zur Freundschaft versteinert. Die Menschen im Stück, soweit sie sittlich räsonieren, verurteilen ihn, die verlassene Frau sprudelt über von Anklagen und Flüchen, nennt ihn mit den bösesten Namen, wie man sie eben dem abrückenden Liebsten gibt: Schuft und Lügner und Verräter. Und das Publikum fühlt mit der gekränkten Frau. Wär' er aber nicht ein größerer Lügner und Schurke, wenn er sagte: „Ja, ich liebe dich!"? Wenn er sein ausgebranntes Herz eine mühselige Flammenkomödie spielen ließe? Vor die Wahl gestellt zwischen einer grausamen Wahrheit und einem mitleidigen Schwindel, wählt er die Wahrheit. Deshalb: Verzweiflung, Schurkerei und Selbstmord . . . In diesem Drama ist der tragischen Gewalt der Liebe die tragische Gewalt der Nicht-Liebe, oder besser: der Nicht-mehr-Liebe gegenübergestellt. Und sie erweist sich als die stärkere.

Um dieser Abstraktion ‚Nicht-Liebe' einen Körper zu geben, um ihr dramatische Aktivität zu verleihen, hat ihr der Dichter eine zweite, in gleichem Sinn wirkende Kraftkomponente beigesellt: die Liebe zu einer andern. Aber diese, die das eigentliche movens agens im Schauspiel scheint, ist ein Nebensächliches, Sekundäres, eine Folge; ist nicht viel mehr als ein Exempel, eine Nutzanwendung. Bataille läßt die andre Frau allen Raum im Herzen des Mannes einnehmen, um drastisch zu zeigen, daß die eine keinen Platz mehr in diesem Herzen hatte. Die andre verdrängte niemanden und stahl nichts. Sie setzte sich auf einen leeren Platz und nahm herrenloses Gut. Nur im kranken Bewußtsein der Verlassenen ist das andre Weib schuldig. Weil ihr vage umherzuckender Schmerz um den Verlust seiner Liebe sich in einem Haß, in einer Anklage festzulegen, zu verankern strebt. Wenn

ein Kind sich an eine Tischkante stößt und zu heulen beginnt, so prügelt die Mutter den Tisch, sagt: „Pfui, böser Tisch!" und das Kind wird ruhig. Es ist keine psychologisch kompliziertere oder rechtlich intelligentere Tat, wenn die verlassene Geliebte dem Mann, der sie nicht mehr liebt, und der Frau, die sein leergewordenes Herz bezog, Vitriol ins Gesicht schüttet . . . Wer trägt die Schuld an allem Jammer? frägt der Dichter, nachdem sich der dramatische Sturm gelegt und bereits einige Fügsamkeit ins Unabänderliche wie eine traurige Rekonvaleszenz die Seelen beschlichen hat. Und er antwortet: Nicht er, nicht sie. Sondern: die Liebe. Er nennt die Liebe ‚gräßlich'.

Leider, wie erwähnt, hat Bataille diese Schuldfrage durch vielerlei Neben- und Mitmotivierung des tragischen Geschehens verwirrt. Sucht nach Glanz und Reichtum, Eitelkeit und Glücksgier sind mit am Werk, den Helden des Spiels von der einst geliebten Fran abzubringen. Dadurch erscheint er als schlechter Kerl, die Frau als sein Opfer, und ihre Nebenbuhlerin als eine giftige, goldene Spinne. Die einfache Grundidee des Dramas: Liebe, die endet, wird breit verwischt. Das tragische Urgesetz eines unentrinnbaren Zwangs erscheint übersponnen mit einem verfilzten Gewirr konventioneller ‚Schlechtigkeiten', die sich dann als das Dramatisch-Wesentliche gebärden. Eine tiefe Einfachheit wird kolportagemäßig verhunzt zu einem trivialen Wirrwarr. Und das moderne Seelendrama, das es hätte werden können, schwillt an, entartet zum geilen Boulevardstück. Das mit der ‚nackten Frau', mit dem armen, simplen, herzhaften, gütigen Weib aus dem Volk, das schlecht bewehrt, nackt gleichsam, im Kampf gegen die hochentwickelten Techniken des gebildeten und scharf gerüsteten Egoismus steht, ist Quatsch, billig, uninteressant. Es dient nur wieder dazu, das simple, starke Grundmotiv der erlöschenden Liebe durch Ansatz einer Fülle kleiner Nebenmotive sich bis zur Unkenntlichkeit sentimentalisch verfetten zu lassen. Ein Ewiges, Elementares, Schicksalmäßiges erscheint feige reduziert zu allerlei Zufälligem, Gelegentlichem, Episodischem. Wie wenn jemand vom Schrecken des Todes, von der Not des Sterben-Müssens einen dichterischen Begriff geben wollte und meinte, an einem Mord oder einem Eisenbahnunglück lasse sich das besser exemplifizieren als an einer gewöhnlichen Krankheit.

Von allem farbigen und lärmenden Beiwerk abgelöst, von aller scheinbelebenden Ornamentik befreit, erscheint mir dies als der Kern des Stücks: eine Seele, die liebend einen Menschen einschließt, deren haltende Kraft aber, höhern, unbegreiflichen Gesetzen folgend, allmählich nachgibt und die nun jenen Menschen entgleiten lassen muß, falle er auch in Verzweiflung und Tod. Das ist der — für mein Empfinden sozusagen: wertvolle — tragische Vorgang in dem Batailleschen Drama. Alles andre ist Zusatz, Draufgabe, Konzession ans Publikum, Mache. Der Dichter hatte nicht die Courage (oder nicht den Willen), aus dieser einfachen Idee sein Stück zu gestalten. So baute er eins um sie herum. Daraus erwuchsen mit logi-

scher Konsequenz die Fehler und Schwächen seines Werkes. Eine Fülle von Unlebendigem, Konstruiertem, und inmitten eingelagert ein zuckender Nerv, ein Stückchen organischen Lebens. Aesthetisch gewertet: ein klarer Tropfen Poesie, getrübt, verschwemmt von allen möglichen pikanten und farbigen Tränkchen aus der literarischen Sudelküche.

Dieses Drama ist imponierend und enttäuschend durch die Wucht und Massigkeit seines Rohmaterials. Man ist erbittert über die Fülle ordinären Zeugs, das man mit in Kauf nehmen muß, und spürt doch eine Kraft am Werke, die solchen unschönen, aber gewichtigen Block greifen und immerhin formen konnte. Und manchmal funkelt eine eingesprengte edelmetallische Ader auf, die etliches von geheimen Werten des rohen Stücks verrät. Dieses Schauspiel beleidigt den Zuhörer und versöhnt ihn immer gerade im letzten Augenblick. Es fesselt die Aufmerksamkeit und entläßt im nächsten Moment zur ärgerlichsten Langweile. Es sagt unter einem Wust rührseliger Tiraden plötzlich ein eminent kluges, starkes, eindringliches Wort, nimmt Aufschwünge zur hoher Tragik und platscht gleich darauf im wässerigsten Melodram. Mit perfider Geschicklichkeit schlängeln sich die Wendungen des Dramas zwischen Trivialem und Ungewöhnlicherem, beides streifend, mitten durch. Da ist zum Beispiel die große Auseinandersetzung zwischen den beiden Frauen. Die Siegerin bietet der Unterliegenden Geld. Der gemeine Wald- und Wiesendramatiker hätte die Frau aus dem Volk nun rufen lassen: „Ha, Elende, willst du mir meine Liebe um Geld abkaufen? Ich verachte deinen Mammon!" Der neuzeitlich moquante Dichter hätte sie das Geld ruhig nehmen lassen. Bataille macht es anders. Er läßt seine Heldin, die ganz betäubt ist von ihrem Schmerz, in einem Tränennebel schwankt und unsicher nach Rettung tastet, wie automatisch nach dem angebotenen materiellen Halt greifen und ihn dann plötzlich, als glühe er in ihrer Hand, wütend wieder fahren lassen. So hat der schlaue Poet vor die totsichere gemeine Wirkung eine hochmoderne Retardation eingestellt, die jene Wirkung nur verstärken hilft. Dem Gewöhnlichen preßte er mit Hilfe des Ungewöhnlichen verstärkten Effekt ab. Die Originalität schob er als Sockel unter zur Erhöhung der Banalität.

Dieses Drama hat eine wahre Raubtiergier nach Wirkung. Es greift mit Prankenhieben nach dem Interesse des Hörers, unbeirrt, ob dessen Geschmack oder Intelligenz hierbei verwundet werden. Es hat, möchte ich sagen: einen Zug zur Universalität. Emsig und unermüdlich rafft, stopft, preßt es in den Kreis seiner Aktion so viel an Menschen, Schicksalen, Lebensbildern, Episoden, Schmuckfiguren, Nebendingen, Kontrasten, als nur immer hineingehen mögen. An das Gigantisch-Aufgequollene Zolascher Romane wird man erinnert. Die Debatten dieses Schauspiels sind unersättlich; vom Verlangen gepeitscht, alle logischen Möglichkeiten auszuschöpfen, alle dialektischen Anwandlungen durchzukonjugieren. So verebbt das stürmische Auf-und-ab des Dialogs nur mit peinigender Allmählichkeit; immer wieder gerät er ins Schäumen, rollt rücklings, um Vergessenes mit-

zunehmen, fließt gleich darauf gelassen, beruhigt, scheinbar fertig mit seinen Kräften, und erwacht wieder jählings an neu entdeckten Hindernissen zu neuem Impetuoso. Dieses Schauspiel hat einen Zug ins Endlose. Es hat keine rechten Grenzen ringsherum, streckt gierige Fortsätze nach allen Seiten aus, beginnt mit einer breit hingepinselten, nur zum geringsten Teil notwendigen Milieuschilderung, langt mit den letzten Szenen in ein neues Drama hinüber und streift, auf dem Weg von Anfang bis Ende, werbend, lüstern, räuberisch-interessiert, an zahlreiche Nachbarsphären. Als Totaleindruck bleibt schließlich doch der eines robusten, mit der Faust gearbeiteten, keine billige Wirkung verschmähenden Rührstücks, das nur wie überrieselt ist von Schimmern edlerer Nachdenklichkeit und Empfindsamkeit und recht musikalisch mit Kränzen papierner Poesie raschelt.

Ich möchte die Gelegenheit wahrnehmen, um hier noch einmal von einem Drama zu sprechen, das, dichterisch im schönsten Sinn des Wortes und gedanklich tief, auch von der ‚Gräßlichkeit' der Liebe spricht. Von der immanenten Gräßlichkeit, nicht von jener, die durch zufällige Konstellationen des Begehrens und Begehrt-Werdens heraufbeschworen wird. Ich meine das außerordentliche, stolze und kühne Schauspiel: ‚Der letzte Streich der Königin von Navarra' von Johannes Raff, das in Berlin jammervoll durchgefallen ist und dem die Tageskritik Schaufeln voll Schmäh- und Hohnworten ins Grab nachgeworfen hat. Von der ewigen Unsicherheit der Liebe ist in diesem Drama die Rede, von dem fressenden Bewußtsein, die geliebte Frau nicht halten zu können, weil die urewigen, wenn auch zu noch so tiefem Schlaf beschworenen Ansprüche ihres Blutes von eines Mannes Liebe nicht zu tilgen sind, von dem qualvoll-mysteriösen Zauber des Geschlechts, der am Ende immer stärker reizt als alle Seligkeit, die das Individuum zu bieten hat, von der heilig-unheiligen Not der Untreue, die Zwang und Gesetz und ewig und unentrinnbar ist. Mit einer wie im heißesten Schmerz hart geglühten Zweifels-Argumentation bohrt der ritterliche Held des Dramas, Heinrich de la Foix, sein eigenes Liebesglück an, macht es zerfallen und enden. Eine tiefe Reverenz vor diesem schönen, machtvollen, wahren Drama eines hellsichtig-unerbittlichen erotischen Pessimismus!

Bühnenverein und Genossenschaft

III

Alfred Halm

Ich werde mich hüten, über den Streit zwischen Bühnenverein und Bühnengenossenschaft eine Meinung zu haben. Ich will mir nicht in beiden Lagern Feinde machen. Ich wünsche der Genossenschaft nur, daß der treffliche Verwalter der Pensionsanstalt, Herr Pategg, recht bald wieder im Amte ist und sein Lebenswerk, das der Vermehrung des genossenschaftlichen Vermögens galt, nicht zerstört findet. Ich wünsche auch von ganzem Herzen, daß der Streit zwischen den beiden Vereinigungen bald ganz

intern, ohne alle Preßfehde begraben wird. Das wird aber nur möglich, wenn die Schauspieler einsehen, daß ohne Disziplin und Hingabe an das Ganze das Theater keine Kunst sein kann, und wenn die Direktoren nicht vergessen, daß sie nicht einen p. Schulze, sondern künstlerisch veranlagte Menschen engagiert haben, die impulsiv fühlen müssen, um ihre Kunst ausüben zu können. Man muß aber auch den Schattenseiten dieser Impulsivität Rechnung tragen und nicht wie ein Schulmeister, sondern wie ein kluger Diplomat mit diesen im ganzen doch recht lieben Menschen verkehren.

Adolph Mylius

Ich sehe der nächsten Zukunft sehr pessimistisch entgegen. Ich war — bei aller Wahrung der Mitgliederrechte — nie ein Rufer zum Streit und halte für die Entwicklung unsrer Kunst den Frieden für das gegebene, natürlichste Lebenselement. Aber, nachdem uns vom Präsidium des Bühnenvereins der Krieg in so unheildrohender Pose angekündigt wurde (es muß hier immer wieder festgenagelt werden, daß wir zwar am 10. Dezember nicht ganz artige Kinder waren, daß aber der ‚Krieg' vom Bühnenverein am 30. Januar erst der Genossenschaft erklärt wurde), soll er von unsrer Seite auch mit allen erlaubten und rechtlichen Mitteln ausgekämpft werden; und kein deutscher Schauspieler darf mehr indifferent oder gar schmollend im Winkel hocken bleiben. Von Krieg freilich kann billigerweise nicht mehr die Rede sein, wo Angreifer und Verteidiger in so ungleicher Waffenrüstung einander gegenüberstehen: auf seiten des Bühnenvereins alle nur denkbaren Herrenrechte, im wohlorganisierten eisernen Ringe eines Kartells, sich gegenseitig als unangreifbar verbürgt; in der Faust das scharfe, nie versagende Richtschwert unsrer famosen Theater-Kontrakte, nach deren vieldeutigen Klauseln das Mitglied, wenn es der Herr so will, jeden Tag brotlos gemacht werden kann; dieses Schwert von jetzt ab geführt mit der kalten, unerbittlichen Härte des voraussichtlichen Siegers — vae victis! Auf unsrer Seite nichts als das vom Bewußtsein unsers guten Rechtes gestärkte Gewissen — und als ultima ratio etwa — die Flucht in die Oeffentlichkeit. Mögen sie und ihre berufenen Wortführer uns immer helfend zur Seite stehen!

Der Bühnenverein hat in seiner Erklärung vom 30. Januar zu Streichen ausgeholt, an denen wir auf die Dauer verbluten müssen. Er trifft uns an unsrer empfindlichsten Stelle, er durchschneidet unsern Lebensnerv, der unsere ganze Vereinigung zusammenhält, wenn er den humanitären Anstalten unsrer Genossenschaft die Daseinsmöglichkeit erschwert, ja unterbindet; wenn er durch Verweigerung der Benefize und sonstigen Veranstaltungen die Fonds der Pensionsanstalt empfindlich schädigt, aus denen die Ruhegehalte für unsre Invaliden, Kranken, Alten, Witwen und Waisen gezahlt werden sollen; wenn er schließlich durch die Sperrung der Abzüge an den Theaterkassen die Schikane sozusagen in Permanenz erklärt und auf diesem Wege, wenn auch nicht mit bewußter Absicht, doch nach und nach eine große Anzahl säumiger Zahler schafft — und, was noch trauriger, dies meist unter den kleinen und kleinsten Leuten. Diese Maßregeln — die, nebenbei gesagt, eine seit über dreißig Jahren geübte, nach und nach zum Gewohnheitsrecht gewordene Verkehrssitte, die durch-

brechen — dauernd an ihren Mitgliedern erprobt, werden zunächst eine unheimliche Spannung, dann Verbitterung und schließlich Ingrimm und geheimen Groll zwischen Mitglied und Direktor als unausbleibliche moralische Folgen zeitigen. Die materiellen Folgen aber werden noch viel ruinöser in unsren Wohltätigkeits-Anstalten wirken und wüsten: wir werden an außerordentlichen Einnahmen (ein nicht zu entbehrender Faktor in unsrer Rentenberechnung) um sechzig- bis achtzigtausend Mark im Jahr weniger haben und, was das Schlimmste ist, die Reihen unsrer Pensionsgenossenschafter werden sich, wenn das so fortgeht, durch Ausschluß der ‚säumigen Zahler' von Jahr zu Jahr bedenklicher lichten. Die Existenz eines Werkes, an dem wir siebenunddreißig Jahre lang gebaut, ist ernstlich bedroht! Wir gleichen einer belagerten Festung, der man Nahrung und Wasser abgeschnitten; und wenn uns der Gesetzgeber nicht zu Hilfe kommt — das Mittel des Streiks, um Gewalt mit Gewalt zu bekämpfen, ist uns unsrer ungleichen Lohnverhältnisse wegen versagt — werden wir, vielleicht materiell schwer geschädigt, eines Tages doch kapitulieren müssen. Ich wünsche nur, daß dies mit allen Ehren geschieht!

Solange nicht ein Reichsgesetz das Vertragsverhältnis zwischen Direktor und Mitglied regelt, wird es für die Genossenschaft immer ein gefährliches Wagnis sein, den Berserkerkampf gegen den Bühnenverein zu führen, und besonnene Männer werden gut tun, ihre Genossen daran zu erinnern, daß wir in den Zeiten gemeinsamen Arbeitens mit dem Bühnenverein immer wenigstens ‚etwas' erreicht haben — daß wir aber jedesmal die Leidtragenden waren, wenn wir glaubten, gegen ihn regieren zu können. Und wollen wir uns nicht schroff auf den unentwegbaren Standpunkt der ‚Alles- oder Nichts'-Forderung stellen, so wird eine Brücke zwischen den beiden großen Gemeinschaften, die nun einmal vereint am alten Thespiskarren ziehen sollen, gebaut und endlich wieder betreten werden müssen.

Wer von beiden? — Wie? — Wie bald? — das sind Fragen, die heute noch nicht zu beantworten sind. Vielleicht bereiten Zufälle, zwingende Umstände, geschickte diplomatische Vermittelung höherer Instanzen, endlich aber Erkenntnis der Not und Kampfesmüdigkeit auf beiden Seiten das Feld vor, auf dem wieder eine Verständigung und als deren Folge glückliche soziale und künstlerische Resultate erwartet und errungen werden können zum Heile der Kunst und ihrer dienende Vertreter.

Ein Erfolg aber kann der ganzen Bewegung schon heute von keinem Gerechten abgesprochen werden: sie war ein reinigend Gewitter, deren grelle Blitze vielen in die Augen beißen, dem künftigen Gesetzgeber aber hineinleuchten sollen in unhaltbare, veraltete, rechtlose Zustände, die vielfach sozusagen zum Gewohnheitsrechte geworden waren an fast allen, sogar den großen und größten Bühnen, am unheilvollsten aber an den wenig oder gar nicht beachteten Theatern der mittleren Regionen und — was darunter liegt.

Ein Erfolg, so groß und weitwirkend, daß der vielverlästerte Delegiertentag vom 10. Dezember 1908 und dessen führende Männer darauf stolz sein dürfen.

Meine Sommertournee / von Egon Friedell

Wie also mein Kabarett ‚Fledermaus' zu war, da war ich sehr froh, denn ich hatte für den Sommer einige sehr interessante Studien über Saftbewegung in Liliaceen vor. Eines Tages saß ich nun in Wien in meinem Zimmer und machte einige mikroskopische Untersuchungen, als ich ein gräßliches Getöse vernahm. Ich dachte mir: „Nun, wohl wieder wegen der Sprachenfrage", aber die Tür wurde aufgerissen, und herein stürmte der mir nur flüchtig bekannte Impresario Herr Fritz Schieber und rief statt jeder weitern Begrüßung: „Wollen Sie viertausend Mille verdienen?"

„Ja", erwiderte ich schlagfertig.

„Famos!" rief Schieber, „dann ist die Tournee perfekt."

„Welche Tournee?" fragte ich ziemlich teilnahmslos in mein Mikroskop.

„Nun, die Tournee! Die Tournee des Kabaretts! Die Tournee des Kabaretts ‚Fledermaus'! Das Geld liegt auf der Straße! Ich sage Ihnen, Sie werden scheffeln! Scheffeln! Wir machen zuerst Deutschland: München, Augsburg, Ulm, Nürnberg, Stuttgart, Frankfurt, Wiesbaden, Limburg (Limburg hat überhaupt kein Kabarett — da werden wir scheffeln!), dann: Cöln, Düsseldorf, Dortmund, Münster, Hannover, Bremen, Hamburg, Dover, Liverpool, Southampton, Chicago, Uruguay —"

„Das geht nicht", sagte ich.

„Was behaupten Sie? Uruguay geht nicht? Ja, Mist! Mist geht natürlich nicht in Uruguay! Aber wenn man in Uruguay etwas Gutes bietet, etwas wirklich Klassiges, nicht Pikanterien — die ziehen in Uruguay nicht — sondern etwas Dezentes, Künstlerisches, Vornehmes! Wie? Was? Uruguay, sagen Sie, geht nicht? Ich sage Ihnen: Uruguay ist der überhaupt beste Boden für Kabaretts!"

„Ja, aber ich vertrage die Ueberfahrt nicht."

„So? Nun, dann brechen wir also in Calais ab. Aber es ist Ihr Schaden! Ich sage Ihnen: es ist Ihr Schaden! Wie sind übrigens Ihre Bedingungen? Wollen Sie Anteil oder feste Gage?"

„Ich wünsche feste Gage", erwiderte ich schlicht.

„Also gut! Aber mehr als viertausend Mark monatlich kann ich Ihnen nicht geben, das sage ich Ihnen gleich!"

„Das genügt", erwiderte ich und war gegen Liliaceen.

„Also perfekt! Ich schicke Ihnen noch heute den Kontrakt!" rief Schieber, schon in der Tür. „Aber das sage ich Ihnen: Sie sind ein Esel! Sie werden sich schön ärgern, wenn alle übrigen auf Anteil gehen und das Vier- und Fünffache scheffeln!"

„Nun," sagte ich stolz, „mein Leben ist der stillen Meditation gewidmet. Ich habe keine Bedürfnisse. Viertausend Mark monatlich genügen mir. Ich —

„Also gut! Aber es ist ökonomischer Selbstmord! Selbstmord, sage

ich Ihnen! Wir sind jetzt in Form! Sie können zehn, zwanzig, dreißig Mille pro Monat scheffeln! Aber wie Sie wollen!"

„Meinen Sie wirklich?" sagte ich irritiert.

„Also auf Anteil!" rief Schieber und verschwand.

An diesem Abend trank ich etwas schwedischen Punsch, und da dieses Getränk die eigentümliche Eigenschaft hat, mein Erinnerungsvermögen zu trüben, so kann ich über meine innern Erlebnisse in dieser Nacht nichts Näheres berichten. Des Morgens wurde ich jedoch durch ein Telegramm jäh geweckt, das eine Art Bahnhofsausruf enthielt, denn es lautete: „München, Augsburg, Ulm, Nürnberg, Stuttgart, Frankfurt, Wiesbaden, Bieberach perfekt. Schieber." Ich verstand nur wenig von diesen Worten, denn Geographie ist immer meine schwache Seite gewesen, und dann hatte ich, wie gesagt, etwas schwedischen Punsch genommen.

Von diesem Zeitpunkt an wich jedoch Schieber nicht mehr von meiner Seite. Wenn er ausnahmsweise nicht leiblich gegenwärtig war, so kamen unzählige Depeschen, Rohrpostkarten, Expreßbriefe und Eilboten an, mit mir unverständlichen Mitteilungen. Ein Wort kehrte jedoch mit größter Regelmäßigkeit in allen Reden und Briefen Schiebers wieder. Es hieß: „Zusammenstellung des Ensembles". Was dies bedeuten sollte, verstand ich, und hätte ich es nicht verstanden, so wäre ich hierüber genügend aufgeklärt worden durch den Besuch zahlloser Menschen, die alle behaupteten, daß sie etwas ‚könnten', zum Beispiel Zentner stemmen oder mit den Ohren wackeln. Bauchredner waren besonders viele da.

Allmählich rundete sich das Ensemble. Es bestand aus einem musikalischen Leiter, der mich täglich in Theorie und Geschichte der Musik unterrichtete. (Dies hatte sich schon am Anfang unsrer Beziehungen als nötig erwiesen, denn ich gab mir manche Blöße.) Sodann aus einem Tenor, der schon durch seinen Körperumfang jedermann imponieren mußte und, wenn man es ihm erlaubte, einen solchen Tonlärm vollführte, daß man auf die Vermutung kommen mußte, er sei gar kein Mensch, sondern ein durch eine nahe gelegene Wasserkraft betriebenes ‚Dampftonwerk G. m. b. H.' Er war früher Opernsänger gewesen, und seine Glanzrolle war der Lohengrin. Aber als er immer dicker wurde, glaubte schließlich niemand mehr daran, daß ihn ein Schwan ziehen könne. Die befreundete Presse verwies zwar darauf, daß der Lohengrin eine Märchendichtung sei, und da seien Verstöße gegen die Naturgesetze erlaubt, aber es nützte nichts: die Illusion war weg. Man telegraphierte an Frau Cosima, ob sie ausnahmsweise für diesen einen Spezialfall drei Schwäne gestatten wolle, aber sie antwortete, ein diesbezügliches Kodizill im Testament ihres Gatten gestatte dies ausdrücklich erst ab Herbst 1942. So sank denn der vortreffliche Sänger durch fremde Schuld immer tiefer, und schließlich wurde er Kabarettier. Außer ihm besaßen wir noch verschiedene andre Sänger. (Ich sage absichtlich nur ‚Sänger', denn ich will mich nicht blamieren, indem ich ihre Tonlage näher charakterisiere. Die Kritik schwebte übrigens auch in der

Tonlage zwischen ‚Baß' und ‚Tenor'; es muß also irgendwie unklar gewesen sein. Kurz, es waren Sänger.)

Es fehlte also nur noch eine Dame. Es war indes schwer, ein weibliches Mitglied aufzutreiben, das nach Schiebers Ansicht in unsern streng künstlerischen Rahmen gepaßt hätte. Jede hatte irgend einen Defekt: entweder sie wollte durchaus „Drah' ma um und drah' ma auf, es liegt nix dran" singen oder sie wollte als nackte Plastik auftreten, oder sie wollte fixe Gage oder sonst was Unkünstlerisches.

Es kam jedoch in unsern Kreis seit einiger Zeit eine vornehme junge Dame, die an unserm fröhlichen Künstlerleben Gefallen gefunden hatte. Sie war durch Peter Altenberg eingeführt worden, der von ihr behauptet hatte, sie sei der einzige „wirklich auf der Höhe stehende moderne Frauenorganismus". Sie trug auch in der Tat eine Cleo-de-Mérode-Frisur mit dicken Zopfschnecken um die Ohrmuscheln und eine Art Pallas-Athene-Helm als Kopfbedeckung. (Andre behaupteten, es sei ein Schiffsmodell.) Im übrigen war sie jedoch sehr hübsch, obgleich sie von Klimt gemalt wurde, und außerdem begütert und aus guter Familie, was sie bisweilen durch die lässig hingeworfene Bemerkung: „Die Prostitution ist schließlich eine soziale Einrichtung wie jede andre auch" zu kaschieren suchte. Diese also wurde unser Star. Sie hieß Mizi, weswegen sie allgemein Maja gerufen wurde.

Nun waren wir komplett und so war es denn nicht zu vermeiden, daß ich eines Tages ein Telegramm von Schieber bekam, in welchem stand: „Abfahrt München heute Abend 8 Uhr 50 Westbahnhof". Ich faßte sogleich den Entschluß, den Zug zu versäumen, als ich aber von einem Nachmittagsspaziergang in meine Wohnung zurückkehrte, fand ich sie versperrt und auf der Tür einen Zettel, auf dem stand: „Bin für die nächste Zeit verreist. Adresse bis auf weiteres München, Intimes Theater. Friedell." Ich wollte den Schlosser holen, aber im Haustor begegnete ich Schieber, der mir freudestrahlend sagte: „Na, was sagen Sie, wie ich Ihnen alles richte? Der reinste Dienstbote! Sogar den Zettel für die Post habe ich auf Ihre Tür geklebt. Ihr Gepäck ist schon auf dem Bahnhof. Ich sagte: „Ich kann unmöglich bei Nacht reisen. Ich leide auf der Bahn an Schlaflosigkeitt". „Kenne ich, kenne ich," rief Schieber. „Aber ich überwinde jede Schwierigkeit! Kommen Sie mit! Da gibt es nur Scotsch Whisky." Wir gingen in eine Bodega. Schieber bestellte sogleich zwei Flaschen Whisky und einen Wagen. Wir tranken. Allmählich wurde mir alles gleichgültig, sogar die Tournee. Selbst Schiebers helles Organ hörte ich nur mehr wie aus gedämpfter Ferne. Ich vernahm noch einige Mal die Worte ‚Scheffeln', ‚neunzig Mille' und ‚Kassel perfekt'.

Und dann sagte plötzlich ein Mensch in der Uniform eines bayrischen Schaffners: „In zehn Minuten sind wir in München".

Für München waren acht Tage in Aussicht genommen. Wir taten alles, um diese alte Kunstmetropole für uns zu gewinnen. Aber es war nicht unsre Schuld, daß uns das nicht vollständig gelang.

Nach der ersten Vorstellung sagte Schieber zu mir: „Ja, lieber Doktor, wissen Sie denn nicht, daß das große Publikum absolut niemals zu Premieren geht, sondern sich zuwartend verhält? Aber bei dem unerhörten moralischen Erfolg, den wir heute gehabt haben, sollen Sie mal sehen, wie sie morgen strömen werden!"

Nach der zweiten Vorstellung sagte Schieber zu mir: „Lieber Doktor, Sie haben ganz Recht. Ganz Recht! Aber wer trägt die Schuld? Der Idiot vom Plakatierungsbureau. Vier Stunden vor der Vorstellung läßt dieser Himmelhund die Zettel affichieren! Wo alles schon vor die Stadt gefahren ist! Ja, sollen die Menschen riechen, daß wir gastieren? Damit sie hineingehen, müssen sie doch wenigstens wissen, was wir spielen! Ja oder nein? Nun, es ist schließlich nicht mehr als ein verlorener Tag. Was will das heißen gegen die Wochen und Wochen, die wir von morgen an überfüllt sein werden!"

Nach der dritten Vorstellung sagte Schieber zu mir: „Ja, lieber Doktor, worüber wundern Sie sich denn? Ohne Presse ist nichts zu machen, das sollten Sie sich als intelligenter Mensch doch selbst sagen! Die Kritiken erscheinen aber doch erst morgen früh! Morgen Abend haben wir ausverkauft."

Nach der vierten Vorstellung sagte Schieber zu mir: „Ja, lieber Doktor, sind Sie denn so theaterfremd, daß Sie nicht einmal wissen, daß der Freitag der schlechteste Theater-Tag ist? Freitag macht nicht einmal ‚Husarenfieber' etwas! Aber morgen ist Samstag — da passen Sie mal auf!"

Nach der fünften Vorstellung sagte Schieber zu mir: „Ja, lieber Doktor, gehen Sie denn blind durchs Leben? Wissen Sie denn nicht, daß heute in zwei andern Theatern Premieren sind? Das Publikum rennt doch in seiner dummen Neugierde immer zunächst zu den Premieren! Aber warten Sie mal! Morgen, wenn diese zwei Machwerke durchgefallen sein werden, kommen alle reuig zu uns. Denken Sie an mich!"

Nach der sechsten Vorstellung sagte Schieber zu mir: „Nein, Doktor, Sie sind wirklich köstlich! Wissen Sie denn nicht, daß am Sonntag nur Schuster ins Theater gehen? Zu einer feinen, noblen Sache, wie es die unsrige ist, kommt doch kein Sonntagspublikum! Der Tag für das elegante Publikum ist morgen, Montag. Das weiß jeder Theaterarbeiter, und Sie, ein akademisch gebildeter Mensch, wissen das nicht?"

Nach der siebenten Vorstellung sagte Schieber zu mir: „Lieber Doktor, ich bitte Sie, machen Sie sich nicht lächerlich! Jede Sache muß sich herumsprechen. Dazu gehören genau sieben Tage. Ich bin ein alter Theaterhase, glauben Sie mir, ich weiß das! Es ist ein Theatergesetz. Sieben Tage! Statt mir Vorhaltungen zu machen, sollten Sie sich freuen! Denn die sieben kritischen Tage sind um, und morgen beginnt die Völkerwanderung!"

Nach der achten Vorstellung sagte Schieber zu mir: „Ja, lieber Doktor, sagen Sie mir, was haben Sie eigentlich von diesen Bierphilistern erwartet? Sie haben im Ernst gedacht, daß München ein Boden für vornehme Kabarettkunst ist? Hätte man mir gefolgt, wir wären schon längst in Frankfurt!"

Für Frankfurt waren vierzehn Tage in Aussicht genommen. Ehe wir in den Bahnhof einfuhren, zog mich Schieber beiseite und sagte: „Lieber Doktor, ich will nicht wieder nach jeder Vorstellung mit Ihnen Auseinandersetzungen haben wie in München. Und daher sage ich Ihnen gleich: wir werden in Frankfurt unerhörte Erfolge feiern. Aber unter einer Bedingung: daß es nämlich regnet. Bei schönem Wetter geht im Sommer niemand ins Theater. Es sind jedoch für die nächsten zwei Wochen andauernde heftige Niederschläge in Aussicht genommen".

Ich begab mich infolgedessen sogleich zu einem hervorragenden frankfurter Meteorologen, schilderte ihm unsre Lage und bat ihn um eine Prognose. Der Professor, ein freundlicher alter Herr, hörte mir wohlwollend zu und sagte: „Ja, lieber junger Freund, ich sehe leider aus Ihren Reden, daß Sie eines der vielen Opfer der irreführenden Theorie des Professor Larsen in Cöln sind. Welches Unglück hat dieser Mensch schon gestiftet! Und man glaubt ihm, weil er in Mode ist. Aber nur Mut und nicht den Kopf hängen lassen! Auf Sonnenschein folgt Regen! Denn die Larsensche Theorie ist gänzlich unhaltbar."

Ich sagte: „Herr Professor, es ist nicht so sehr die mir gänzlich unbekannte Theorie des Herrn Professor Larsen als unsre münchner Erfahrungen, welche —"

Doch der Gelehrte unterbrach mich erregt: „Soll ich Ihnen sagen, was dieser Herr Larsen ist? Ein wissenschaftlicher Hochstapler, ein verbrecherischer Dilettant! Wie? Die Trockenheit dieses Sommers soll auf Aequinoktialstürme zurückzuführen sein? Warum nicht gleich auf Passatwinde? Ich sage Ihnen, es sind ganz einfach Golfströme, ganz gemeine Golfströme und sonst nichts! Uebrigens" — er zog ein Zeitungsblatt hervor — „wie lüderlich dieser angebliche Forscher arbeitet, zeigt sein letzter Artikel. Da steht wörtlich: ‚Die völlige Trockenheit dieses Sommers, die ihresgleichen seit dem Jahre 1495 nicht gehabt hat, wird bis in den September währen'. Das ist ganz einfach falsch."

„Bravo!" rief ich begeistert.

„Sehen Sie," sagte der Gelehrte triumphierend, „sogar Sie als Laie wissen es! Nur Herr Larsen nicht! Nur Herr Larsen, der angebliche Fachmann, weiß nicht, daß der letzte vollkommen trockene Sommer im Jahre 1719, also vor noch nicht einmal zweihundert Jahren stattfand!"

Ich sagte: „Jawohl. Indes die Trockenheit . . ."

„. . . Ist, theoretisch betrachtet, gar nicht vorhanden. Im Gegenteil: jeder Fachmann muß diesen Sommer als einen der feuchtesten empfinden. Die Trockenheit bezieht sich nämlich nur auf die atmosphärische Hülle der Erde. Die Erdschicht im eigentlichen Sinne dagegen, jene, die für den Geologen allein in Betracht kommt, ist von solcher Feuchte, daß —"

Ich fragte, ob Aussicht bestehe, daß auch die Hülle feucht werde.

„Gewiß„ erwiderte der Professor, „wissenschaftlich ist sie sogar schon feucht. Uebrigens kann jeden Moment eine Feuchtigkeit eintreten, die auch

'eder Laie sofort empfindlich bemerken müßte. Dazu brauchen blos die kleinen Golfströme, die um die Aequatorialzone gelagert sind, sich nach Nordnordost zu wenden. Die Frage ist nur, ob dieser Fall eintritt. Das hängt jedoch, wie gesagt, von geringen Aeußerlichkeiten ab. Uebrigens: wenn Sie wirklich so sehr unter der Hitze zu leiden haben, so gibt es doch ein sehr einfaches Mittel: Nehmen Sie laue Packungen!"

Ich ging und nahm laue Packungen.

Trotzdem blieb die Hitze so bedeutend, daß am Presse-Abend kein Vertreter einer Zeitung erschien. Dafür hatten wir aber auch am nächsten Tag in den Blättern nur lobende Kritiken.

Von da an spielten wir mit wechselndem Erfolg. Der Besucher des dritten Abends zum Beispiel war ein gewöhnlicher Mensch von ganz ordinärem Geschmack, der nur bei den groben Pointen lachte und für die feinkomischen oder gar ernsten Nummern kein Verständnis zeigte. Dagegen war der Besucher des fünften Abends ein feingebildeter Mann, der gerade die künstlerisch wertvollen Einzelheiten unsers Programms vollauf würdigte.

Der Besucher des sechsten Abends war ein Einbrecher. Offenbar hatte die völlige Menschenleere des Raumes in ihm die Hoffnung erweckt, er werde da im Trüben fischen können.

Am neunten Abend bekam unser musikalischer Leiter den Hitzschlag.

Zum Glück habe ich jedoch in Frankfurt das Gymnasium gemacht, und so erschien denn am elften Abend meine ganze Klasse fast vollzählig im Theater. Nur zwei hatten sich von ihren Eltern wegen Nasenblutens entschuldigen lassen. So unglaublich es klingen mag, an diesem Abend waren tatsächlich mehr Menschen im Zuschauerraum als auf der Bühne.

Am zwölften Abend fuhr eine hochelegante Gesellschaft in zwei Automobilen vor und kaufte zwei Parterrelogen. Es stellte sich jedoch heraus, daß die Herrschaften gemeint hatten, es werde die Operette ‚Fledermaus' aufgeführt.

Unter diesen Umständen verließ ein Mitglied nach dem andern die Tournee. Quartette schmolzen auf Terzette, Terzette auf Duette zusammen. Schließlich bestand das Ensemble nur mehr aus mir und dem dicken Tenor. Der war aber infolge des Geschäftsganges allmählich so mager geworden, daß er wieder den Lohengrin spielen konnte und alsbald nach Bayreuth wegengagiert wurde.

Ich ging daher zu Schieber und sagte: „Ich finde, es wäre das Beste, wenn wir das ganze Künstlerensemble entließen. Denn ich glaube, die Sache hört auf, sich zu lohnen. Wieviel beträgt denn überhaupt mein Anteil bis jetzt?

Schieber holte ein großes Kassenbuch, rechnete einige Posten zusammen und erwiderte: „Wenn wir den heutigen Abend mitrechnen, 823 Mark 40 Pfennig."

„Wie?" fragte ich aufs höchste erstaunt, „das ist aber viel mehr, als ich erwartet hätte!"

„Ja," sagte Schieber, „ich hätte auch nicht gedacht, daß es so viel ist. Aber ich will Ihnen gern entgegenkommen. Sie können es mir ja in monatlichen Raten abzahlen."

Infolge dieser Mitteilung beschloß ich das Ensemble-Gastspiel des Kabaretts ‚Fledermaus' abzubrechen. Ich berief mich also ein, löste mich auf und ging auseinander.

Auf der Rückreise nach Wien war ich gezwungen, in Nürnberg anzuhalten, um mir wegen plötzlichen Witterungsumschlags eine warme Mütze mit Ohrenklappen zu kaufen. Die um die Aequatorialzone gelagerten kleinen Golfströme hatten sich nach Nordnordost gewendet.

Rundschau

Das Jubiläum Arndt

Herr Ernst Arndt ist ein Komiker von beträchtlichen Geistesgaben. Ihm ist keine Drolligkeit eines absonderlichen Körperbaus und kein Reichtum an komischen Modulationen der Stimme gegeben. Womit er wirken kann, das wird ihm vom Einfall geschenkt und vom Verstand ausgearbeitet. Laune, Geschmack und eine intelligente Beweglichkeit tragen seine Komik. Er ist einer von den Verläßlichen, denn er kann keiner Rolle nahe kommen, ohne sich mit ihr geistig und technisch auseinandergesetzt zu haben. Aber zu denen, die in Blindheit wirken und aus Dummheit versagen können, gehört er nicht. Seine Mittel gebieten ihm, einen möglichst vollen Ausdruck in möglichst raschem Tempo zu suchen. Denn sie sind nicht eindringlich genug, um durch sich selbst in Ruhe und auf die Dauer zu wirken. Er muß diesen gedrungenen, kurzen Leib fortwährend in Bewegung erhalten und Gebärden von sprechender Deutlichkeit aus ihm herausholen. Davon bekommt sein Spiel etwas breit Ausladendes, einen Anschein von gesunder innerer Lebendigkeit. Es erfüllt den Raum, zieht Linien von übersichtlicher und gut verständlicher Ausprägung, gibt den Figuren auf das Anschaulichste Grundzüge und Umrisse und wirkt so in seinem ganzen Wesen eminent zeichnerisch. Und in der lebhaften Durchgeistigung der Linie spricht sich sowohl sein angenehmer Oberflächenwitz als auch sein Verständnis für tiefer liegenden menschlichen Humor aus. Dieser Humor besonders ist es, dem seine dunkle, gutturale Stimme dient. Sie hat nicht viel Spielraum zwischen Höhen und Tiefen, nicht viel Möglichkeiten, sich plastisch auszubiegen oder sich farbig zu bereichern. Aber sie legt gewichtigen oder gemütlichen Worten einen Ton von guter Herzlichkeit unter, und ihr Umkippen in höhere Lagen ergibt oft ein überraschend komisches Lamento, dem bei aller Lächerlichkeit doch noch ein ferner Klang von wahrhaft menschlicher Klage anzuhören ist.

Aus der geschickten und taktvollen Verwendung seiner Mittel ergibt sich die ansehnliche Tiefe dieses witzigen Gestalters und sein Reichtum

an bedeutsam lebendigen Figuren. Aber die Natur dieser Mittel und die besondere Art seines Geistes scheinen ihn hauptsächlich auf die Ausformung eines gedrungenen, stämmigen, verständnisvoll lebensklugen und seiner selbst frohen Humors hinzuweisen, der im deutschen Drama wohl nur in wenigen, aber gerade in den besten komischen Personen erscheint.

Er hat zu seiner Jubelfeier zwei Rollen gespielt, die da hinein gehören. Und in beiden hat er die Zeichnermanier seiner Gebärden und seine eindringliche Art, zu sprechen, mit Geschick und Glück verwendet. So gelang beide Male eine bildhaft charakterisierende Wirkung, die der Rolle starkes Relief und beredten menschlichen Hintergrund gab. Sein Richter Adam lebt ganz im humoristischen Detail, das der Künstler, fast niederländisch, Zug um Zug, hinmalt. Von der heitern Dämonie des Adam geht dabei ein weniges verloren. Aber die genrehafte Grundstimmung des Stückes kommt um so mehr zu ihrem Recht. Und es müßte nur auch von den andern in demselben Stil und mit demselben komischen Elan gespielt werden (Herr Retzbach als Licht ist übrigens von ausgezeichneter figuraler Wirkung), damit der ungeheure Humor dieses Lustspiels, der sich Spanne um Spanne mit gleichmäßiger Kraft aus sich selber fortzeugt, in seiner ganzen Breite und in seiner ganzen Fülle lebendig werde.

Die andre Rolle war der Benjamin in Hebbels ‚Diamant'. Diese Komödie ist, wie man weiß, als Vorgang wenig überzeugend und drückt das Bild der Welt, wie es Hebbel in komischen Zügen aufbauen wollte, nur sehr undeutlich und fragmentarisch aus. Eine seltsame nervöse Hast treibt ihn, seinen Einfall möglichst nackt und unverändert herzugeben. Es fehlt an Fülle. Die Aktion springt schließlich wie verzweifelt von Wendung zu Wendung, ohne ihre Motive genügend abzuändern oder zu bereichern. Fahl und starr steht immer die eine Absicht, die sich höhnisch gegen die Besitzgier wendet, als die allein dominierende mit bitterbösem Gesicht aus dem Gefüge des Stückes, und von den versöhnlichen, noblen, lachenden, weltfreundlichen und weltüberlegenen Willensrichtungen, die gleichwohl auch neben jener einhergehen und sie zum beträchtlichen Teil einhüllen sollen, ist kaum mehr was zu spüren. Das sublim Poetische, zart Symbolische gar verkümmert vollends und sinkt stellenweise noch unter die schwächsten Ungeschicklichkeiten Raimunds. Und doch, wenn man sich, wie es die Größe des Dichters verlangt, inniger werbend um die Schönheit der Komödie bemüht, sieht man plötzlich hinter soviel technischer Verirrung den reinen, poetischen Willen auf das Kräftigste aufleuchten, sieht sich einer Phantasie gegenüber, die dem Sinnen und Gestalten des Volkes verwandt und nur durch die schneidende Formulierung ihrer Absichten von ihm losgetrennt ist. Ein deutsches Märchen von ursprünglicher Einfalt, aber dialektisch angesäuert und zersetzt, das ist im großen und ganzen dieser ‚Diamant'. Die Stimmung des Märchens ist ja leider durch jene seltsame geistige Hast, durch das Zweckbewußtsein und die Eile zum Zweck, beinahe völlig ausgetrieben. Aber die Figuren des Märchens haben sich in ihren derben, deutlichen Umrissen, in der Schlagkraft ihrer sinnfälligen Einfachheit, in ihrer ganzen puppenhaften Wahrheit erhalten. Der Bauer, der Jude, der Doktor, der

Richter — ein jeder mit ein paar groben Strichen in der allzu menschlichen Aufrichtigkeit seines Wollens hingezeichnet, an einfache Triebe von verläßlicher Allgemeinheit fest verankert, nur von einer Seite sichtbar, aber auf dieser unumstößlich echt. Die belehrsam-faßliche Form dieser Figuren scheint geradewegs aus dem guten alten Märchen zu kommen. An ihnen stört auch das dialektisch ausgeformte Klugsprechen nicht; manchmal bringt es sogar, wohl ohne Absicht, einen gewissen Ton von Naivetät hinzu, ganz ähnlich wie im Märchen, das sich ja auch oft, unterweisend oder resümierend, aus seinen Personen heraus und über sie stellt. Man könnte diese Komödie gerade darum, weil ihre tiefe und starke Schönheit dramatisch gar ungenügend befestigt ist, so herzlich lieben, daß man ihr Besseres wünschen möchte, als den wiederholten Tod auf der Bühne.

Herr Arndt spielte den Juden ganz im Sinne dieses bewußt einfachen Märchengeistes, mit ungesuchten und eindringlichen Zügen, grell und keck, beinahe tendenziös, mit gelegentlichen Vorstößen in Karikatur und Groteske. Wiederum zeigte sich die besondere zeichnerische Seite seines Talents: nicht nur in der Anlage der äußern Erscheinung, sondern auch in der Art, wie er seine ganze Körperlichkeit, ja selbst die Kleidung zu einem Spiel von auffallenden und beredten Linien verwendet. Und seine zungenfertige Rede fuhr in das dialektische Schachtelwerk dieser Sätze mit der Eilfertigkeit und Heimlichkeit eines schmalen Tierchens hinein, rumorte, kratzte und nagte darin auf das Lustigste herum und grub den Sinn der Worte bis auf ihren psychologischen Kern unbeschädigt heraus.

Es wäre unrecht, zu verschweigen, daß im Neuen Schauspielhaus für die vom Leben gewitzte Stumpfheit des Bauern Herr Albert Borée einen seltsam eigenen und ganz nach Märchen klingenden Ton gefunden hat, in dem Härte und Kindlichkeit, äußere Pöbelei und innere Großmut sich auf das trefflichste zusammenfanden.

Willi Handl

Kainz und Triesch

Zwei Schauspieler haben jüngst gezeigt, daß der von den Forderungen der Bühne losgelöste Vortrag eine Kunst ist, in der die Qualität des Organs, verbunden mit einer zersetzenden und aufbauenden Intelligenz und mit seelischem Genie den Ausschlag für einen übergewöhnlichen Eindruck geben.

Irene Triesch, die noch als Rebekka West, als Nora, Hedda und Mariamne zweiten Ranges bleibt, weil das die Technik überwindende Ingenium und die Intuition fehlen, ist im ersten Teil ihrer Bibelvorlesung nur noch um einen Schritt dem ersten Range ferngeblieben. Für eine echte Heimatskunst fand sie den letzten Rest von Nationalgefühl im Blute ihrer Rasse vor. Für innige, herbe, dämonische, dramatische, lyrische, psalmodisch-breite Verse der Schrift hatte sie das lauernde, gleißende, schalkhafte, sinnliche Leuchten ihrer Augen, sadistisch zuckende, wollustschauernde Mundwinkel, überlegend-überlegene Intelligenz. Mit den Empfindungen der Menschen verbindet sie die ihren, aber im Hinterhalte lauert und lauscht ihre Seele, beobachtet die Zuckungen des Temperaments und wägt die Ausbrüche der Leidenschaft. Physische Eigentümlichkeiten verstärken den Eindruck ihrer Bibelvorlesung: die konvex über die Ohren gerüschten, blauschwarz schimmernden Haare, die mongolische Teintfärbung, die schiefliegenden Augen, ein breiter ungarischer

Dialekt, der in der Erregung Salzgriestonfälle gewinnt: das alles sind Bedingungen für eine Kunst, aus der mir die Passionsgeschichte Simsons den stärksten Eindruck hinterließ. „Philister über dir!" stößt sie schrill hervor, gespannt auf den Erfolg ihrer List: den Geliebten aufzuschrecken und eigenen Schrecken zu heucheln. Zum dritten Mal erklingt Dalilas Schrei, aber nun mischt sich ein unpsychologischer, wirksamer Schuß bestialischer Triumphfreude und erwartungsvoller Sicherheit ein. Dann deklamiert, oder richtiger: singt sie einen Klagepsalm der gefangenen Juden. Hier hält sie rezitativähnliche Intervalle inne, die gleich einer atavistischen Erinnerung aus ihrem Unterbewußtsein auftauchen. Die rauhen Gutturalklänge wiederholen sich, und eine Modulation nach Moll stimmt den Grundton semitischer Melancholie warm und ergreifend an. Irene Triesch bietet im besten Sinne die Kunst ihrer innern Heimat.

Heimatskunst im besten Sinne stand auch auf dem Programm von Kainz. Aber der spröde, ernste, keusche Fontane wurde durch die Farbenpracht des Kainzischen Organs verschönert, versinnlicht, also auch verfälscht. Bei Kainz ist Melodie und Rede eins. Sein Rhythmus hat die Natur der Sprache und nur dann die Eigenart Fontanes in sich, wenn sich der Dichter von sich selbst entfernt. Spitzen, berlinerisch-trockenen Witz gibt Kainz nur gezwungen wieder. Denn seiner großen Natur steht der Sarkasmus und die Ironie (also Molière, Shakespeare und Anzengruber) näher, denn der als Witz sich äußernde Weltverstand. Er hat dank seiner unnachahmlichen Grazie die Technik für allen Charme und alle Schelmerei, aber nur dann, wenn seine Körperkunst die Stimme unterstützt. Auf diese Stütze verzichtete sein Vortrag ganz. Wo die Triesch mit einzelnen Bewegungen des aufgestützten Unterarms und berechnet arbeitenden Mienen den Wirkungen nachhilft, mäßigt Kainz seinen Körper zu asketischer Ruhe, aus der sich Reflexbewegungen des Handgelenks lösen, die untrennbar mit Steigerungen des Organs verbunden sind. Der Kehlkopf allein arbeitet, und eine rastlose Intelligenz, die das Material disziplinert, ordnet und sondert. So steigen Bilder in unsrer Seele auf, die durch Tonfärbungen, dynamische Nüancen oder Luftpausen erregt werden. Die Stimme ist das Ferment unsrer Phantasie und bricht sich, wie ein Katarakt an Riffen, an den Zäsuren der Verse, gibt jedem Laut einen sichtbaren Begriff, sodaß jeder Begriff seinen eigenen Laut erhält. Die Wörter werden trächtig an Symbolen, und jedes Symbol wird zum Bild. Eitel Musik entsteht, wenn die Musik selbst ein Vorbild ist. Im ‚Archibald Douglas' hält sich Kainz an Loewes Komposition, ahmt Rhythmen und Tonfolgen nach und markiert zum Beispiel die Quart: ‚Da horch!' in akustisch fixierbarer Weise, ohne die Rede zum Gesang zu steigern. So zeigte er in stilreiner Vortragskunst allgemein gültige Menschenschicksale, in Fontanes Verse gefaßt, durch den Glanz seiner Stimme zu reichem Leben erweckt.

Felix Stössinger

Im Klubsessel

Wenn ich eine edle, junge Frau wäre und mitansehen müßte, wie mein Gatte, mein Freund, mein Sklave bei diesem Schwank der Herren Carl Rößler und Ludwig Heller, aufgeführt im Lustspielhaus, in Lachen ausbrächen —: es überfiele mich eine namenlose Verachtung meines Gatten, meines Freundes, meines Sklaven. Nietzsches Wort:

‚erbärmliches Behagen‘ machte mich starr und stolz, und, ganz angefüllt mit Ekel, wendete ich mich ab von diesem angespannten Wangenfleisch, von diesem aufgerissenen Maul, von dieser kollernden, aufgewühlten, dröhnend erregten Bauchmasse, deren Wellen unter der Frackweste hin- und herrollten und keinen Ausweg, kein friedliches Abebben fänden. Wer auf Bedeutungsloses, Kleinliches sympathisch reagiert, wessen Heiterkeit (die eine verschmitzte Verwunderung, eine tragisch gespitzte Lust sein sollte!) durch Klubsesselfabrikanten aufgerührt wird —: der ist verächtlich! Und wenn ich eine junge Frau wäre: nicht länger ertrüg' ich die Gemeinschaft von Männern, die vor diesem Stück Arbeit glückliche Geberden zeigten; ich liefe (gepeitscht; auf den Zehen; die hohen Absätze berührten gar nicht mehr den Boden) hinaus auf die Friedrichstraße, gäbe mich einem Abenteurer hin, einem glutäugigen, gehetzten, höhnischen, der für Sesseldinge nur ein spöttisches Zucken seiner feinen Kinderlippen hätte. Ganz romantisch wär' ich dann erlöst vom Bürgertum, von den Befrackten all, den Behaglichen, den Kollernden —; und ein heißer Haß wäre am Werke: vogue la galère! . . . .

Drin im warmen Lustspielhöllchen aber ist gerade Pause. Ein bischen Musik und ein paar große, gepflegte Frauen, die, in grauen Schleppgewändern, an der Brüstung der verschnörkelten Ziertreppe prunken, täuschen große Welt vor. Gibt es so einen Teppichsaal für Zigaretten und Vorbesprechungen nicht auch in den Folies Bergère?! . . . Ihr lieben berlinischen Bürger geht nach Hause zu eurem Lokalanzeiger (ihr Enthusiasten!); oder in die Bar: nehmt, liebe Simplizissimus-Gestalten, auf den Giraffensesseln Platz, neben der goldblonden Hilde und Wallys fein welkendem Puppengesicht! . . .

Vom Alaunsafte des Simplizissimus, dieses harmlosesten (vorauszusehendsten, berechenbarsten) aller Bürgerblätter, schleicht durch die Adern unseres Schwänkleins eine dünne, gute Abkochung. Also die Fliegenden Blätter sind es nicht mehr. Jetzt wird aristokratische Dekadenz wohlmeinend verulkt von einer niedrigen Stufe jener Leiter herab, auf deren Höhe die Texte zu Rezniceks saubern Bildern empfunden worden sind. Der alte Graf Teta-Lannatsch (ein Lebemann —: das Heldenideal unsrer Zeit) ist ruiniert, wird gerettet durch eine reiche Tochter aus England, von deren Existenz er nichts gewußt hat, sowie durch eine ergiebige Heirat. Ungewohntes (‚Groteskes‘) entsteht aus dem Verhältnis dieses Grafen zu seiner puritanischen Jungfrau Tochter; auch aus der Projizierung des Klubsessels ins Sonnenbad. Denn im letzten Akt sehen wir den Park einer Naturheilanstalt, halbnackte Grasfresser traben vorüber. . . Der Graf hat die epikuräische Philosophie des Klubsessels. Und müßte eigentlich gefeilte Paradoxa sprechen, nicht wahr, ein bischen Geist aus den Dialogen von Oscar Wilde? Redet aber leider nur Albernheiten, wie: „Die Chartreuse ist der Piedestal, auf dem sich die nackte Schönheit dieser Zigarre erhebt.“ . . . Ein peinliches Machwerk. Das jedennoch kaum etwas gegen seinen Autor Rößler (einst Franz Reßner genannt) beweist, sondern alles nur gegen das Parkett der kollernden Bäuche. Denn Reßner, dieser Zyniker aus verlorenem Idealismus, kennt seine Lustigen. Gab ihnen diesmal ganz, was sie wollten. Und lieferte, mit diesem hingeworfenen Fetzen faulen Fleisches, nur einen höchst geringschätzigen Beitrag zur Psychologie der freigeistig geplätteten Hemdbrüste, die sich auf den ‚Parkett-Fauteuils‘ räkeln.

Ferdinand Hardekopf

Aus der Praxis

Regiepläne

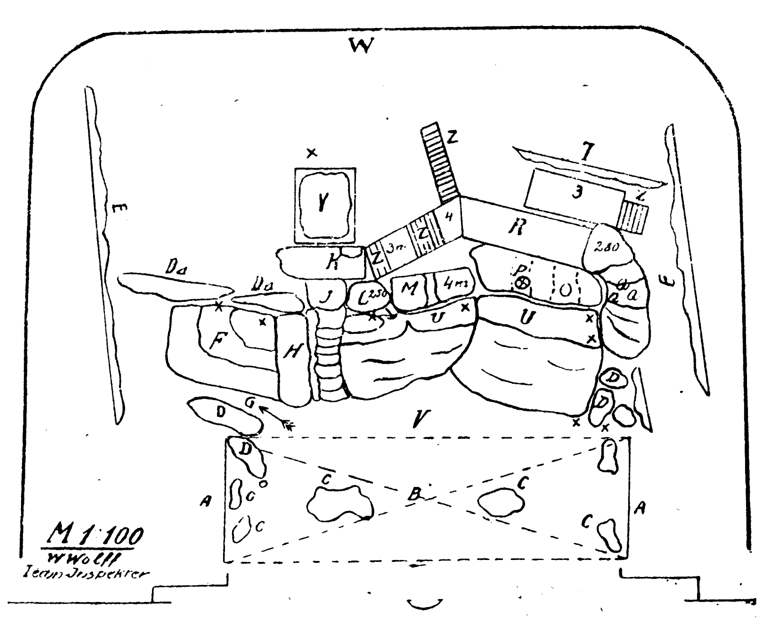
Der Bogen des Philoktet

Tragödie in drei Akten von Karl von Levetzow
Verlag von Erich Reiß in Berlin-Westend
Bühnenvertrieb von Eduard Bloch in Berlin
Regieplan nach der Aufführung des Berliner Theaters
Inszenierung von Rudolf Bernauer

Personen

Philoktet — Albert Heine. Neoptolem — Carl Clewing. Odysseus — Arthur Wellin. Marsyas — Friedrich Zelnik. Kallotragos — Arthur Bergen. Syrinx — Annie Kernic.

Dekoration



Felsige Höheninsel am Meere gelegen. Eintönig öde Felsenmassen, mit Moos und Gras bewuchert. Der einzige Zugang führt durch einen Engpaß.

A Sieben Meter hohe, mit schwarzem Kupfer bespannte Wände. B Plafond,

mit schwarzem Kupfer bespannt. C Plastische Felsen, zum Sitzen eingerichtet. D Plastische, drei Meter hohe Felsen. Da Plastische, vier Meter hohe Felsen. E Flachplastische Felsenwände zur Deckung. F Plastischer, von zwanzig auf siebenzig Zentimeter stufenartig ansteigender Felsenaufgang. G Engpaß, einziger Zugang zur Insel. H Natürliche Felsenrutsche für den Faun. I Plastische, unregelmäßig gebaute Felsentreppe, zwei Meter hoch. K Praktikabel, zwei Meter hoch. L Plastischer Felsen, zweieinhalb Meter hoch. M Plastischer Felsen, von drei auf vier Meter steigend. Auf vier Meter Höhe ein praktikables Plateau von einem halben Quadratmeter. N großer plastischer Felsen, siebeneinhalb Meter hoch, nach oben zweizackig auslaufend, mit einem Durchgang nach der Höhle rechts in einer Höhe von zwei Metern und einer Breite von achtzig Zentimetern; links eine etwas kleinere Nische für einen Feuerherd. O Durchgang durch Felsen N nach der Höhle. P Nische im Felsen für Feuerherd. Q Praktikabler Felsenaufstieg von sechzig Zentimetern bis zweidreiviertel Meter hoch. R Praktikabel, drei Meter hoch. S Praktikabel, ein Meter hoch. T Felsen zur Abdeckung der Höhle. U Plastischer, praktikabler, unregelmäßig stufenartig aufsteigender Terrainfelsen. V Grasteppich über die ganze Bühne. W Rundhorizont. X Praktikabel, ein Meter hoch für den Absturz im dritten Akt. Y Matratze. Z Treppen. ⊗ Herdfeuer. × Tropische Pflanzen. ↘ Quelle.

Masken und Kostüme

Philoktet: Zeusartig, Bart schwarz, Kopfhaar leicht ergraut. Härenes, zerrissenes Gewand, bis zum Knöchel reichend. Um den Oberkörper einige Felle; sonst nackt.

Neoptolem: Jünglingshaft, Alter vierzehn bis fünfzehn Jahre. Blaue Tunika, gelblichweiße Chlamis, rote Sandalen. Zum Schluß bronzefarbener, getriebener Helm mit großem Roßhaarkamm. Arme und Beine nackt.

Odysseus: Rotes volles Kopfhaar und eben solcher Vollbart. Arme und Beine nackt. Dunkelgelbe Tunika mit rostfarbener Applikation. Getriebener Panzer mit Lederbasken und Lederüberschlägen, getriebene Beinschienen, Helm, Schwert, Sandalen.

Marsyas: Schwarzbraunes Haar und ebensolcher Vollbart beides struppig. Phrygische Mütze. Schmutzigbraune Tunika; als Gürtel eine zerfranzte Schnur. Chlamis aus dunkelrotbraunem Stoff. Sandalen.

Kallotragos: Ganz nackt (dunkelbraun geschminkt) bis auf Trikothose mit eingeknüpften Haaren, Uebergang geschminkt. Perrücke schwarz mit vorfliegendem Schopf und Hörneransatz. Am Kinn zwei kurze Bartspitzen.

Syrinx: Junges Mädchen von etwa sechzehn Jahren. Aufgelöstes strähnig herabhängendes Haar. So nackt wie möglich. Chitonartiges Gewand aus rohem, gekrepptem Liberty-Stoff, durch braune Bänder gehalten, von den Hüften ab vielfach geschlitzt.

Krieger (Statisterie): Tunika, Beinschienen, Helm, Schild, Schwert, Lanze, Sandalen. Vollbärte und bartlos.

Ruderer (Statisterie): Tunika, Sandalen, phrygische Mütze oder Schifferhut.

Requisiten

Muschel zum Wasserschöpfen. Eine Panflöte. Ein Knüppel für Kallotragos. Ein Bogen zum Spannen. Köcher mit Pfeilen für Philoktet. Blätter und Bastfäden für Syrinx. Zwei Kaninchen, Feigen und Bananen für Kallotragos. In der Nische des Felsens N niedriges Herdfeuer, welches beim Auflegen von Reisig und Anfachen der Glut aufflackert und raucht. Ein Adlerflügel zum Anfachen des Feuers.

Musik hinter der Szene: Ein Oboe, das Spielen der Panflöte markierend. Eine Flöte und vier Geigen, das Herakleslied präludierend. Vier Herren, im Chor das Schifferlied singend.

Beleuchtung

Erster Akt: Nachtstimmung, ganz langsam in Morgenstimmung und Tag übergehend.

Zweiter Akt: Anfangs wie am Schluß des ersten Aktes; dann langsam in grellstes Tageslicht übergehend.

Dritter Akt: Anfangs wie am Schluß des ersten Akts; dann in Nachtstimmung übergehend. Gegen Schluß von der zweiten Gasse links Mondschein auf das felsige Terrain.

* * *

Annahmen

August Ludwig: Und in Jene lebt sichs bene, Schwank. Erfurt, Auenkellertheater.

Rudolf Presber: Versöhnungsfest, Lustspiel. München, Volkstheater.

Ferdinand Wittenbauer: Der weite Blick, Soziale Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Engagements

Augsburg (Stadttheater): Elsa Neff 1909/10.

Barmen (Stadttheater): Ludwig Gürtler 1909/12.

Berlin (Neues Schauspielhaus): Leonor Fiebag.

Bremen (Stadttheater): Dr. Rolf Prasch.

Dortmund (Stadtheater): Aenne Leonie.

Düsseldorf (Lustspielhaus): Hedwig Laris.

Elberfeld (Stadttheater): Leopold Caro 1909/11.

Erfurt (Stadttheater): Hans Lotz 1909/11.

Göttingen (Stadttheater): Willibald Pilz.

Kiel (Stadttheater): Betty Feiner. (Vereinigte Theater): Hedwig Seidler.

Königsberg (Stadtheater): Max Brock 1909/11.

Magdeburg (Stadttheater): Hugo Andresen 1909/12.

Nachrichten

Die Stellenvermittlung für Bühnenangehörige ist durch neue ministerielle Vorschriften geregelt worden. Handelsminister Delbrück hat unter dem 3. Februar 1909 Zusatzbestimmungen zu den bisher bestehenden Verordnungen erlassen, die bereits in Kraft getreten sind. Bisher galt nur die folgende Vorschrift: Es dürfen Stellenvermittler nicht in einem Dienstverhältnis zu Bühnenleitern stehen. Im Anschluß hieran hat der Minister nun folgende Verfügungen erlassen: 1. Dem Stellenvermittler ist der Betrieb des Gewerbes eines Schauspielunternehmers untersagt. 2. Dem Stellenvermittler ist ferner untersagt: jede Beteiligung an solchen Gewerbebetrieben, der Verlag von Bühnenwerken, sowie jede auf die Aufführung solcher Werke abzielende Tätigkeit.

Die Direktion des Stadttheaters von Aschaffenburg wurde für die nächsten beiden Spieljahre dem Oberregisseur des bonner Stadttheaters, Emil Steger, übertragen.

Theaterbau

S t u t t g a r t. Die Theaterbau-Aktiengesellschaft Stuttgart hat in einer außerordentlichen Generalversammlung einen Vertrag mit der Rheinischen Kreditbank in Mannheim über die Erwerbung eines neben dem Gesellschaftsgrundstück liegenden Platzes zum Bau eines Theaters genehmigt. Die Eröffnung des Theaters soll am ersten November erfolgen.

Todesfälle

Wilhelm Mickler in Darmstadt. Geboren am 21. September 1853 in Berlin. Mitglied des darmstädter Hoftheaters.

Léon Wachsner in Milwaukee. Geboren in Stettin. Direktor des Deutschen Theaters in Milwaukee.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 10
11. März 1909

Von der Einheit des Bühnenkunstwerks / von Alfred Walter Horst

Der Regisseur an den Professor

28. Dezember

Lieber Freund,

Du fragst, wie ich mich bei meiner ausgeprägten Eigenart in die neue Stellung finde. Nun denn: bis heute ganz leidlich. Freilich, wir stehen noch im ersten Viertel der Saison. Aber der Plan unsrer Intendanz, in jeder Saison eine klassische Mustervorstellung zu bringen, kommt jetzt zur Ausführung. Wir beginnen mit Calderons ‚Leben ein Traum‘. Ich freue mich, daß man mir, obschon ich erst kurze Zeit im Amte bin, die Inszenierung anvertraut hat. Unser Hoftheater verfügt über einige gute Sprecher und über einen großzügig temperamentvollen Heldenspieler für den Prinzen Sigismund. Dekorationsmaler und Kostümzeichner sind Künstler in ihrem Fach, unsre Bühne ist auf lautlose schnelle Verwandlung eingerichtet und mit der neuesten Beleuchtungstechnik versehen, Zeit und Geld soll nicht gespart werden — kurzum alle Vorbedingungen für ein schönes Gelingen scheinen gegeben.

Du siehst, der Anfang läßt sich recht erfreulich an. Und ich sage mir beständig: Hic Rhodus, hic salta!

14. Januar

— — Ich soll Dir über den Fortgang meiner Inszenierung berichten? Aber ich bin noch bei den Vorarbeiten. Ich habe mich aufs neue in Calderons wunderbare Welt vertieft — Du weißt ja von frühern Zeiten her, was ich alles getan habe, um meine plastische Phantasie zu steigern: ein ‚Training‘ nanntest Dus oft — und nun steht die herrliche Dichtung in der ganzen Szenenfolge lebendig vor mir. Die Besetzung stimmt leider nicht ganz mit meiner Anschauung zusammen.

Ich wollte für den König einen jüngern Väterspieler, der eine natürliche Würde und einen ruhigen Ton mitbringt. Er hätte die Hoheit des

königlichen Greises und daneben die düstere Versonnenheit des astrologischen Grüblers glaubhaft gemacht. Unser Intendant besteht aber darauf, den alten, hochverdienten K. ins Treffen zu führen. K. ist zweifellos ein Schauspieler von stärkerm Temperament, und ich schätze ihn; aber er wird aus dem König einen robusten cholerischen Bürgersmann machen, der sich vom Musikus Miller nur durch das Kostüm und eine gewisse Feierlichkeit unterscheidet. Ich werde versuchen, ihn zu sänftigen.

Bei der Besetzung des Clarin gibt es noch eine Meinungsverschiedenheit. Ich schlage einen begabten jungen Chargenspieler vor, den ich zu lenken vermag — der Intendant wünscht den jugendlichen Komiker C.

Ich: C. wird mit seiner platt naturalistischen Darstellungsweise den Stil der Dichtung stören. Gerade bei der Figur des Clarin kommt es mir sehr darauf an, die Grenzen ziehen zu können.

Der Intendant: Das Publikum glaubt dem C. immer, was er auch spielt —.

Ich: Er wird seinen Anklang an den berliner Jargon nicht aufgeben können.

Intendanzrat (seinem Chef beipflichtend): Daran ist das Publikum gewöhnt — und es ist immer gut, daß ein beliebter Name auf dem Zettel steht.

Ich hoffe noch eine Umbesetzung nach der Probe zu erreichen. Hier eine Abschrift meines Regieplans.

20. Januar

Es freut mich, daß Dir mein Regieplan gefällt. Ich habe ihn vor einigen Tagen unserm Dekorationsmaler vorgelegt.

Das, „was sich nie und nirgend hat begeben", sagte ich ihm, kann nicht ein historisches Polen als Schauplatz haben — das ‚ferne' Land, das Land der Abenteuer muß es sein. Im Königspalast meinetwegen etwas ‚Slavisches', aber nur leise angedeutet. Dagegen ist es wichtig, daß diese Szene den Ausdruck der Macht und Freiheit gebe, in welche der Prinz Sigismund aus finstrer, enger Kerkerhaft plötzlich versetzt wird: darum eine weite, lichterfüllte Halle mit Ausblick auf das ferne Meer. Für die Waldszenen will ich massige Kerkermauern und umgebende Felsen in einem gleichmäßigen, indifferent grauen Ton, dem erst unser Beleuchter die Stimmung geben soll — und zwar in der ersten Szene einseitiges Abendlicht, scharfe Konturen, starke Schatten; in der andern soll eine gleichmäßige duftig-violette Morgendämmerung alle Umrisse verwischen und auflösen („Nur ein Traum ist unser Leben —").

Die Entwürfe, die ich heute erhalte, geben etwas andres, ohne daß sich der Maler dessen recht bewußt zu sein scheint: für den Palast barbarisch prächtige Holz-Architektur, eine schwere niedrige Decke mit derbem Quergebälk, an den Wänden grelle altslavische Ornamente, Blumen und fratzenhafte Götzenbilder; für die Waldszenen durch saubere realistische Details eine Vorwegnahme der Stimmung, die der Beleuchter jedesmal anders geben sollte.

Die Entwürfe sind ja in ihrer Art geschmackvoll und geschickt, das kann ich nicht leugnen, und darum werden sie trotz meinen Einwendungen von der Intendanz genehmigt.

21. Januar

Die erste Probe brachte nichts Neues. Es war so, wie ich es mir gedacht hatte. Der König poltert und erscheint durch unsern Charakterdarsteller, welcher den Prinzenerzieher Clotald mit edlem Anstand repräsentiert, derart benachteiligt, daß ich beständig das Gefühl habe: Clotald müßte der König sein. C. hat als Clarin seinen unvermeidlichen platten Ton. Er weiß gar nicht, was ich von ihm will. Ich werde nochmals beantragen, daß ihm die Rolle abgenommen wird. Unser Sigismund posiert wie gewöhnlich — aber er ist wenigstens für Korrekturen zugänglich.

24. Januar

Die zweite und dritte Probe geht glatt bis auf Clarin, der seinen Ton von Probe zu Probe vergröbert. Er zerreißt die Stimmung der Szene jedesmal, wenn er kommt. Weil C. nun Calderon nicht gut grollen kann, daß er ihm keine ‚bessere' Rolle geschrieben hat, so grollt er mir. Er will mit Gewalt „aus der Rolle etwas machen" — ich glaube, wenn er dürfte, würde er ein Couplet einlegen.

28. Januar

Gestern erste Probe mit Dekorationen. Unser Intendant übt Kritik an der Königshalle, die gerade aufgebaut wird. Prinz Sigismund bespricht sich leise mit dem Theatermeister, der den Meeresprospekt im Hintergrunde aufstellt.

Prinz Sigismund (lebhaft auf den Intendanten zu): Eben, Herr Intendant, höre ich vom Theatermeister: Am Stadttheater in B. hat man den Höfling, den ich hinabstoße, wirklich ins Wasser plumpsen hören. (Zu mir) Das muß doch leicht zu machen sein?

Ich: Das schon — aber es gehört nicht in das Stück.

Intendant: Wieso?

Ich: Es ist ein stilwidriger Naturalismus.

Intendant: Hm. —

Heute Vormittag steht ein Faß, halb mit Wasser gefüllt, hinter der Szene. Ich frage: Was soll das? Antwort: Anordnung des Herrn Intendanten.

Der Theatermeister stößt eine mit Stoff umwickelte Holzstange heftig in das Faß.

Der Intendant: Sehr täuschend — wie?

Ich: Ja, es ist ein Geräusch, als ob ein Mensch ins Wasser fiele. Dadurch wird aber ein Nebensächliches ungebührlich betont.

Der Intendant: Die Gewalttätigkeit des Prinzen ist doch nichts Nebensächliches.

Ich: Gewiß nicht — aber das Ins-Wasser-Fallen ist es. Und wenn es schon gemacht wird, müßte es ferner klingen — denn das Meer ist ja

entfernt gemalt. Der Höfling sollte über die Brüstung der hinten ansteigenden Terrasse verschwinden.

Theatermeister (entfernter): Ist es jetzt besser?

Intendant: Nein — jetzt hört man es kaum — die Wirkung geht verloren.

Theatermeister (mit seiner Holzstange vorkommend): In B., Herr Intendant, war die Dekoration nicht so tief, und wir hatten kein Meer, sondern einen Waldsee.

Intendant (lächelnd zu mir): Das ist auch ganz richtig. Was hat — Polen eigentlich mit dem Meer zu schaffen?

Ich: Gestatten Sie mir, daran zu erinnern, daß Polen zu Calderons Zeit bis an die Ostsee reichte — für Calderons Vorstellung also —

Intendant (etwas gereizt): Ganz recht, ganz recht — aber unserm Publikum ist diese Vorstellung nicht geläufig. Wir nehmen also einen Waldsee, da es sich ja gar nicht um historische Treue handelt, wie Sie selbst wiederholt betont haben. Und dann machen Sie die Szene doch nicht so tief.

Ich: Die ist aus verschiedenen Gründen nun einmal von unserm Maler so angelegt.

Der Intendant: Das läßt sich ja gleich ändern. Theatermeister. Wir nehmen ein paar Seitenteile vorne heraus.

Ich (zu mir selbst): Nicht jeder versteht etwas von der Symbolik der Raumverhältnisse.

Clarin (ungeduldig): Können wir nicht weiterprobieren?

Die Aenderung wird gemacht. Die Dekoration verliert an Tiefe. Der Höfling plumpst hörbar nun in einen dicht am Schlosse gelegnen Waldteich.

1. Februar

Der alte Kostümmaler ist ein sonderbarer Kauz. Ich frage nach seinen Entwürfen, die ich genau mit ihm besprochen habe — das alte Männchen pafft seine englische Pfeife, hüstelt und blinzelt schlau: Die hat der Intendant — n' ja . . .

Ich frage weiter. Auf dem Intendanzbureau erwidert man: Die Kostüme sind schon in Auftrag gegeben! Seien Sie ganz ohne Sorge, unser Kostümzeichner ist ein Künstler — Autorität geradezu. Hat in London für das „Empire“ gearbeitet. Heute, auf der Kostümprobe haben wir die Bescherung: Echte, schwere altslavische Kostüme, die die Bewegung hindern. Leuchtende Farbenpracht, die im dunklen Wald noch angenehm wirkt, aber in der Königshalle — o weh! Bunt auf bunt — es gibt ein unerträgliches Farbengeschrei!

Der alte Kostümmaler (blinzelnd und hüstelnd): Was wollen Sie — alles echt — stilecht.

Ich: Stilecht für den Kulturhistoriker — aber nicht für den Dichter!

Der Dekorationsmaler: Die Sache sieht doch gar zu barbarisch aus.

Der Intendant (der sich inzwischen mit dem Intendanzrat leise be-

sprochen hat): Die Königshalle ist mit diesen Kostümen unmöglich — sie muß neu gemalt werden.

Der Dekorationsmaler: Herr Intendant, bis zur Premiere kann ich keine andre Dekoration schaffen — aber ich will die Halle dunkel übermalen, das kann bis morgen geschehen sein. Sie sollen sehen, wir haben dann einen entsprechend gedämpften Hintergrund.

3. Februar

Wir probierten heute die Beleuchtung. Unser Elektriker ist tüchtig. Aber er müht sich umsonst, in den beiden Kerkerszenen die Differenzierung zu erzeugen — es kann nicht gelingen, weil der Dekorationsmaler ein eigensinniges ‚Zuviel' gegeben hat. Ich muß auf die starken Stimmungen verzichten. Es wird in beiden Szenen ein konventionelles Bühnenlicht.

Die Beleuchtung des Königspalastes darf wieder nur gedämpft sein. Die Lichtquelle, welche das offene Meer gegeben hätte, ist fort, der Waldseeprospekt ist beschattet und dunkel, kann also keine bedeutende Lichtquelle motivieren.

Die Königshalle ist nun mit einem dunklen Ton leicht überzogen — die Kostüme werden auf diesem dunklern Grunde erträglich sein — aber auch die letzte Freiheit und Lichtfreude ist aus der Halle geschwunden: sie unterscheidet sich von der bedrückenden Düsterkeit des Kerkers nur durch die Pracht.

Der goldne Thronsessel, der früher in der Mitte stand und vom Horizont Licht erhielt, muß wegen der geringern Tiefe der Halle mehr nach dem Vordergrunde gerückt werden und glänzt nun, ins Bereich des Rampenlichts geratend, abscheulich aufdringlich.

Ich will den Thronsessel matt machen lassen, aber er ist ein ehrwürdiges altes Stück, das nicht übermalt werden darf. So lasse ich ihn ein wenig ‚überstäuben' — es hilft nicht viel. Und so geht es weiter — — ich fühle alle die Risse in meinem Werk wie Wunden am eigenen Körper.

15. Februar

Die viele Arbeit ließ mich nicht zum Schreiben kommen. Du hast inzwischen gewiß von dem Erfolg unsrer Aufführung gelesen, lieber Freund. Prinz Sigismund riß mit sich fort; Clarin wurde gleich bei seinem ersten Auftreten belacht, was ihn veranlaßte, alle seine Register zu ziehen; der polternde König wirkte in seiner Art; man bewunderte die ‚Ausstattung' und selbst der ins Wasser plumpsende Höfling fand verständnisvolle Teilnahme. Die Presse rühmt die Aufführung, einige Zeitungen auch die Regie. Heiliger Calderon, vergib ihnen — —!

Der Professor an seinen Freund, den Regisseur

1. März

Nachträglich sende ich Dir eine Besprechung Eurer Calderon-Aufführung, die ich in der hiesigen Monatsschrift für Kunst und Theater finde. Sie unterscheidet sich von der Durchschnittskritik durch ihre sachliche Gründlichkeit,

„— — Man sieht, die Aufführung bot manches Gute, aber Calderons Werk war es nicht, was man gab, sondern einzelne mehr und minder gelungene Teile davon. Man merkte die vielen geschäftigen Hände am Werk, und vielleicht gerade deshalb wurde es keine Musteraufführung: es fehlte an einer einheitlichen Leitung. Wann wird man endlich beherzigen, daß das Bühnenkunstwerk eine Einheit ist, daß es deshalb aus einer Anschauung herausgeschaffen werden muß, und daß darum die Kunstmittel der Bühne in eine Hand gehören — in die des künstlerischen Leiters! Er soll in allen Fragen, die seine Arbeit betreffen, die höchste Instanz bleiben. Man übe Kritik an ihm, aber man lasse ihn gewähren, lasse ihn meinetwegen auch Fehler machen — es werden immer noch seine eigenen Fehler sein. Ist er ein Künstler, so wird er, wenn er sich frei entfalten kann, ein Kunstwerk geben, das heißt: einen lebendigen Organismus, in dem alle Teile so notwendig ineinander und miteinander wirken und sind, daß ein jedes Mehr oder Weniger peinlich fremd und störend erscheinen müßte.

Darsteller, Dekorationsmaler, Techniker können wohl im einzelnen künstlerische Leistungen bieten — das bedeutet aber für das Ganze immer erst: Bestandteile von an sich künstlerischem Werte, und es ermöglicht eine Aufführung, die man, jenachdem, ‚verdienstvoll', ‚bemerkenswert' oder ‚interessant' nennen wird. Aber eine Aufführung mit Teilen auch von höchster künstlerischer Qualität ist immer noch kein Bühnenkunstwerk.

Ein Bühnenkunstwerk kann nur gelingen, wenn eine künstlerische Persönlichkeit die Einheit ihrer individuellen Anschauung durchzusetzen vermag — —."

Eine Buchbesprechung auf Umwegen / von Peter Altenberg

Doktor Egon Friedell sagte vor einigen Tagen zu mir: „Apropos, der arme Gustav Macasy, der vor zwei Jahren, erst vierunddreißig Jahre alt, in Mödling bei Wien gestorben ist, hat doch viel und freundschaftlichst mit Dir verkehrt. Ja, weißt Du denn nicht, daß er ein überaus wertvolles Buch geschrieben hat: ‚Die Chronik von Dirnau'?!" Ich sagte, daß ich nur den Titel hätte nennen gehört, sonst nichts weiter darüber. Da sagte Doktor Egon Friedell: „Du mußt unbedingt dieses Buch anpreisen, unbedingt! Es ist eine künstlerische Verpflichtung!"

Ich ließ es mir also vor allem vom Verleger Herrn Stern schenken, der damit keinerlei Geschäft gemacht hatte. Als ich aber dieses umfangreiche Buch besaß, sagte ich zu meiner Freundin, auf die ich mich geistig unbedingt verlassen kann: „Du, da ist ein viel zu dickes Buch eines verstorbenen Freundes von mir, der mir wiederholt herrlichste Solokrebse gespendet hat, da er ein fanatischer Krebsliebhaber war. Bitte, lies es statt

meiner und schreibe Du darüber: es ist jedesfalls dann meine eigene Meinung!“ Und so setze ich hier das Referat hin über: ‚Die Chronik von Dirnau‘, das Buch meines verstorbenen Freundes Gustav Makasy aus Mödling bei Wien, eines bescheidenen und jedesfalls tief talentierten Schriftstellers:

„Es ist eigentlich die Chronik des Lebens überhaupt, denn alle Gemeinheiten und Verbrechen, die man sich ausdenken könnte, sind hier zusammengedrängt in der einfachen Beschreibung aller Ereignisse im Dorfe Dirnau. Vielleicht ein ‚Hintertreppenroman‘, in dem eine Unzahl von Morden, Selbstmorden, Ehebrüchen und Blutschande stattfindet, und dennoch ergreifend und den Eindruck höchster Wahrscheinlichkeit erweckend. Man ist nicht überrascht von der Gemeinheit der Menschen. Man findet es selbstverständlich.

Der vertrocknete, geldgierige Krämer Ameder, der unter den Sorgen um seine vierzehn Kinder zusammenbricht. Der großmäulige Bäcker, der, im Einverständnis mit dem Liebhaber seiner Frau, sich jahrelang seelenruhig betrügen läßt, dann plötzlich von rasender Eifersucht erfaßt wird, sie langsam vergiftet und sich selber in ihrer Todesnacht erhängt. Die von ihrem Vater mißbrauchte, zur Dorfhure gewordene Minka — verdorben, und dennoch eine merkwürdige Märtyrerin. Und die anmutige, mit sich selbst so freigebige Tochter des alten komischen Obersten. Ein Bruder, der mit seiner Schwester diebische, verbrecherische Kinder zeugt. Der eifernde, angeblich ‚vom Willen Gottes beseelte‘ Schmied Widernoch, der sich ‚berufen‘ glaubt und dann tagelang in wilden Wäldern und Bergen herumirrt und so dem ‚heiligen Geiste‘ näher zu kommen wähnt. Lauter Spitzbuben, Diebe, Gauner, Betrüger und Selbstbetrüger, und als Gipfelpunkt der Gemeinheit ein widerliches altes Weib, das entsetzliche Gespenst des Dorfes, die Hexe Kurila, die sich an diesen aufgestapelten Sünden ihrer Mitmenschen berauscht und ihr Gift überall wieder ausspritzt. Das ist das Dorf Dirnau.

Und dennoch sind es Gespenster, die vielleicht in jedem von uns latent vorhanden sind, wenn auch zufällig durch Erziehung, Kultur, Konvention und bessere Lebensstellung unterdrückt. Die Skelette, befreit von dem trügerischen rosigen Fleisch der Gesundheit und des Wohllebens. Angefressene Knochen und grinsende Totenschädel. Das ‚Wesentliche‘, hahaha, des Menschlichen!

In jeder Familie, in jeder Gesellschaft, im Kaffeehaus und im Restaurant, am Stammtisch, überall könnte man die Bewohner des Dorfes Dirnau entlarven, die unter der Maske friedlicher Bürger, vertrauender Ehemänner und sanftmütiger Frauen ihre Sünden verbergen.

Man wird an den Ausspruch Goethes erinnert: Wenn ich die verschiedentlichen Verbrechen in den Tageszeitungen lese, habe ich die Empfindung, daß ich fähig wäre, ein jegliches zu begehen!

Gustav Macasy durchschaute sie und fixierte die Röntgenstrahlen-Photographie. Obzwar er im Alter von vierunddreißig Jahren, wegen seines frühzeitigen Todes allgemein besonders bemitleidet, starb, dürfte der Abschied von dieser herrlichen Welt voll edler Menschen, deren Gemeinheiten er schon so gründlich erkannt hatte, ihm nicht zu schwer geworden sein — es sei denn wegen seiner Vorliebe für Solokrebse, die er leidenschaftlich gern gegessen haben soll —.“

Griselda

Der Titel führt irre, wie er neulich bei Schmidtbonns ‚Grafen von Gleichen‘ irregeführt hat. Dort ist die Gräfin von Gleichen, hier ist der Gatte der Griselda die Hauptgestalt. Da aber auch Griselda ungefähr das Gegenstück der mittelalterlichen Dulderin geworden ist und sicherlich werden sollte, so wird Gerhart Hauptmann von dem vorgefundenen Stoff nur behindert und nicht gefördert, wie er es sich gewünscht haben muß. Denn was sollte ihn zu dieser Erzählung getrieben haben, wenn nicht das Bedürfnis, seine Phantasie, die sich aus sich selber schwer bewegt, beflügeln zu lassen? Ein Liebeszweifler stand vor ihm, ein rasend Eifersüchtiger, die Eifersucht selbst auf ihrem Gipfel. Es gelang ihm nicht, einen solchen Menschen mit einer eigenen Geschichte und einer besondern Umwelt vollkommen neu zu erschaffen. Aber es gelang ihm, sich den Markgrafen von Saluzza, dessen Handlungsweise in den alten Büchern nicht erklärt ist, durch krankhafte Eifersucht verständlich zu machen. „Küsse, Bisse, das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, kann schon das eine für das andre greifen.“ Durch diese Ausdeutung allein — auch wenn Griselda dabei nicht eine Art von Desdemona blieb, sondern von Grund aus umgewandelt wurde — brauchte durchaus kein Bruch in die Sage zu kommen. Aber sie mußte immerhin aus diesem bestimmten Gesichtspunkt fest angesehen, kräftig angepackt und einheitlich gestaltet werden.

In den ersten drei Szenen ist Hauptmanns Griff von der Nachdrücklichkeit seiner besten Jahre. Der markgräfliche Petrucchio mit der Mistgabel, der nicht so lange fackelt wie sein Bruder in Shakespeare, und das widerspänstige Käthchen im Heu und auf dem Apfelbaum: das sind Bilder von wuchtigstem Strich und von freudigstem Farbenglanz. Ein allerderbstes Idyll. Diese zwei Menschen sind wie aus der Erde gewachsen. Sie sprechen eine unbekümmert agrarische Sprache und scheinen nach Leib und Seele so selbstverständlich für einander gefügt, daß man neugierig ist auf den Konflikt, der zwischen ihnen entstehen muß, damit ‚Griselda‘ ein Drama werde. Es ist kein Drama geworden, weil dieser Konflikt nicht nach Naturgesetzen entsteht und vergeht, sondern vom Dichter beschlossen und mit der gleichen Willkür wieder aufgehoben wird. Wenn Griselda als Markgräfin wiederkehrt, dann ist mit ihrer äußern Lebenslage auch ihr geistiger Horizont und ihre Ausdrucksfähigkeit aufs überraschendste verändert. Dagegen dürfte bei einer Dichtung kein Rationalismus seine Einwände erheben, sobald diese Veränderung zugleich eine Erweiterung und Vertiefung bedeutete. Aber was die gekrönte Griselda redet, sind geschwollene Trivialitäten, die nicht

einmal irgend einen klanglichen Zauber haben, und die das Schauspiel nicht vorwärtsführen. Das ist auch gar nicht vorwärts zu führen, weil es eigentlich schon am Ende ist. Es muß eine scharfe Biegung um die Ecke machen, um damit auf ein Gelände zu gelangen, dessen Schwierigkeiten Hauptmann nicht oder nicht mehr gewachsen ist. Er erklärt seinen Markgrafen Ulrich durch Eifersucht und unterläßt es, diese Eifersucht zu erklären. Nicht etwa, daß er ihr dramaturgisch einen Anstoß geben, daß er diesem Othello einen Jago an die Seite stellen sollte. Aber die Eifersucht müßte mit der Natur dieser beiden Menschen oder doch eines von ihnen gesetzt sein. Aus der Gegensätzlichkeit zweier Blutmischungen, die einander verzweifelt und hoffnungslos anziehen, könnte brennende Feindschaft fließen. Aus tiefster Verwandtschaft, die sich noch immer nicht verwandt genug fühlt, könnte wechselseitig tödliche Angst vor dem Verlust des allerhöchsten Besitzes aufsteigen. Von dergleichen ist hier, bei der klaren Unzusammengesetztheit und der pflanzenhaften Unbewußtheit Griseldas, die ihr Glück voll Dankbarkeit und Treue hinnimmt, keine Rede. Aber lassen wir Griselden selber völlig unbeteiligt und Ulrich ganz allein den Hegeherd aller infernalischen Nöte und Zweifel, aller der unbefriedigten Seelensehnsüchte sein, die gerade die größte Liebe zum größten Martyrium machen: dann sind wir immer noch bereit, diesen Zustand ohne logische, ja sogar ohne psychologische Motivierung zu glauben, sobald seine Aeußerungen ihn ästhetisch motivieren. Bei Hauptmann sind diese Aeußerungen ohne selbständigen Wert. Sie sind Literatur. Allgemeine Empfindungen werden nicht zwingend individuell geformt, sondern vag und typisch, sprunghaft und sprachlich reizlos angedeutet. Der Dichter scheint sich ganz und gar auf die Assoziationen zu verlassen, die die Qualen eines Eifersüchtigen in jedem halbwegs gebildeten Hörer wecken. Sein Markgraf Ulrich spricht von Herodes und beschwört damit nicht die Erinnerung an den bethlehemitischen Kindermord, sondern an das Verhältnis des Hebbelschen Herodes zu Mariamnen herauf. Er tobt, als ob er, immer wieder, Othello wäre, und er hat auf sein Kind, weil er sich mit ihm in die Liebe der Frau teilen muß, einen verzehrenden Haß, den wir vielleicht nicht mitempfänden, wenn ihn nicht Rita Allmers vorher betätigt hätte. Wie ein Symbol der ewigen Einsamkeit aller Kreatur und der Aussichtslosigkeit jeder Flucht in die Zweisamkeit soll dieser Ulrich von Saluzza aufragen, und wie ein Parallelsymbol des ewigen Mißverständnisses zwischen Menschen ist ihm die Frau zugesellt, die für sein Verhalten gegen das Kind keinen andern Grund als ihre niedere Abkunft ausfindig machen kann. Die Absicht ist außerordentlich. Wir sind denn auch so willig wie möglich. Wir dichten weiter, wo der Dichter ermattet aufhört und an unser Gedächtnis appelliert. Unsre Einbildungskraft baut

nach den Regeln der Dramenarchitektonik mit dem Material, das der Künstler selbst diesmal auch technisch nicht bewältigt hat. Wir sehen die Fülle des Lebens in ein schemenhaftes Beiwerk hinein. Wir sind in jeder Hinsicht ideales Publikum. Aber unsre Teilnahme erlischt in dem Augenblick, wo Hauptmann seine eigenen Intentionen preisgibt, oder wenigstens das, was er uns verleitet hat, für seine Intentionen anzusehen. Wir sind am Schluß zum zweiten Male irregeführt. Aus dem Draufgänger Ulrich konnte immerhin ein Neurastheniker werden: eine allzu zarte, allzu empfindliche Seele hatte sich in Wildheit vermummt, und die Vermummung fiel eben ab. Dies grübelnde Mißtrauen aber mußte den Markgrafen ins Unglück treiben oder eine innerliche Entwicklung nehmen, die es in Vertrauen zurückwendete. Hauptmann schreckt vor der Tragik zurück und erspart sich die Entwicklung. Ende gut, alles gut. Der Knoten wird einfach zerhauen. Nachdem man sich lange genug gemartert hat, kehrt man aus dem Gebirg und vom väterlichen Bauernhof ins Schloß zurück, versöhnt sich und mutet uns zu, das gärende Drachengift des Blutes, das das ganze Unheil verschuldet hat, ohne zureichenden Grund in die Milch der frommen Denkart verwandelt zu glauben. Dieser Schluß mordet das Schauspiel, weil es kein Schluß, sondern ein Anfang ist. In der elften Szene wird die Geschlechterschlacht von neuem beginnen und vielleicht mit Gottes Hülfe in der zwanzigsten zu dem Austrag gebracht werden, der das Ziel der ersten zehn Szenen hätte sein müssen.

Das Lessingtheater ist im Kostümstück immer, gelinde gesagt, zweiten Ranges; aber so armselig wie diesmal hat es sich selten ausgenommen. Die Dekorationen sollten nach einer Version von Carl Walker, nach einer andern von Karl Walser stammen. Wenn es Walser war, so hat er mit halber Lust gearbeitet und bei der Technik der Brahmschen Bühne keine Unterstützung gefunden. Von den Nebenfiguren, zu deren menschlicher Blässe und dramatischer Bedeutungslosigkeit es in der gesamten Hauptmannschen Produktion kein Gegenstück gibt, gewannen höchstens drei eine Spur von Physiognomie, und von den beiden Hauptgestalten war der Markgraf bei Bassermann nicht in den richtigen Händen. Es ist töricht, ihm vorzuwerfen, daß er nicht Rittner ist, und ungerecht, zu verschweigen, wie karg der Dichter die Rolle bedacht hat. Aber es wäre auch im günstigsten Falle nicht seine Sache gewesen, an einer gebrochenen Kraft die Kraft überzeugend darzustellen. So mußte man sich an die Lehmann halten, die ein sprödes Magdtum, eine hingegebene Weibesliebe und eine schmerzensreiche Mutterschaft in gleicher leuchtender Pracht malte. Wenn man nach der Aufführung das Buch liest und das Schauspiel zerfallen und zerrinnen sieht, kann man erst völlig ermessen, was die Kampfgenossin Else Lehmann diesmal für ihren Hauptmann getan hat.

Peter Altenberg/ von Egon Friedell

Zu seinem fünfzigsten Geburtstag

Der Versuch, Peter Altenberg zu registrieren, wird immer mißlingen. Bisweilen möchte man glauben, er sei ein Lyriker; aber seine Dichtungen sind dennoch unendlich viel mehr als bloße Stimmungsbilder und Augenblicksimpressionen. Manche nennen ihn ganz einfach einen Novellisten; aber dann müßte man den Begriff der Novelle umdenken, denn mit dem, was man so für gewöhnlich darunter versteht, decken sich Peter Altenbergs kleine Skizzen und Porträts durchaus nicht. Die ihn am tiefsten verstehen, werden ihn einen Philosophen nennen, aber sie denken dabei gewiß nicht an den konventionellen Philosophentypus. Ja selbst ob man ihn einen Schriftsteller nennen dürfte, ist zweifelhaft, denn er betreibt die Schriftstellerei durchaus nicht als eine Kunst, nach bestimmten ästhetischen und technischen Regeln, sondern man könnte weit eher sagen, daß er ganz mechanisch arbeitet, gleich dem Schreibhebel eines telegraphischen Apparats, der einfach niederschreibt, was ein geheimnisvoller elektrischer Strom ihm zuträgt. Er ist kein Lyriker, kein Epiker und kein Philosoph, er ist ein Dichter; ein Dichter, und sonst nichts.

Ein echter Dichter ist deshalb so schwer in irgend eine Gruppe zu rangieren, weil das Dichten keine bestimmte Kunstfertigkeit ist, sondern eine reinmenschliche Betätigung. Man könnte ebensogut das Wort ‚Seher' anwenden, in seiner doppelten Bedeutung. Ein Dichter ist ein Seher, ein Seher gegenwärtiger und zukünftiger Dinge. Dies ist seine ganze Tätigkeit. Er geht durch das Leben und betrachtet. Er erblickt Dinge, die vor ihm noch niemand gesehen hat, aber kaum hat er sie erblickt, so können auf einmal auch alle andern sie sehen: diese Gesichte sind plötzlich in das Reich der Wirklichkeit getreten. Darum sollte man auch keinen essentiellen Unterschied machen zwischen einem Dichter und irgend einem andern Naturforscher, denn beide tun ganz dasselbe: sie entdecken neue Wirklichkeiten, die bisher verborgen waren, neue Kräfte und deren Verbindungsmöglichkeiten, und es ist im Grunde einerlei, ob es neue chemische oder neue seelische Affinitäten sind, die ein solcher Naturforscher ans Licht bringt.

Ein solcher Dichter ist Peter Altenberg, und darum kann man nicht weiter sagen, ob er in diese oder jene Kunstgattung rangiert, denn dies sind Fragen der Form, und die Form kommt hier ebenso wenig in Betracht, wie etwa das Format einer photographischen Platte für die Schärfe und Richtigkeit des Lichtbilds.

Weil aber Peter Altenberg ein Dichter ist, darum mußte er auch das Schicksal des Dichters haben: nämlich völlig mißverstanden zu werden. Ueber seine Gesamtpersönlichkeit sind die abenteuerlichsten Vermutungen im Umlauf. Die ‚Literaten' (die sogar behaupten, ihn zu verehren) sehen in ihm einen ‚genießerischen Aestheten', während er doch im Gegenteil

ein Natürlichkeits- und Naturfanatiker ist wie wenige seiner Zeit; die Philister erblicken in ihm den Gipfelpunkt der ‚Moderne' (was bekanntlich bei einem Philister die furchtbarste Beschimpfung ist) und nennen ihn einen geistreichen Paradoxenjäger und Aphorismenjongleur, ohne zu ahnen, daß sie es mit einem leidenschaftlich herumirrenden Wahrheitssucher zu tun haben; und das dicke Gros des Publikums schließlich weiß von ihm nichts andres zu sagen, als daß er den Typus des genialischen Großstadtbohémiens darstellt, obgleich er in Wahrheit eine reformatorische Persönlichkeit von fast religiösem Charakter ist.

Die Schwierigkeit des Verständnisses beginnt allerdings schon bei der Form. Wer Peter Altenbergs Skizzen zum ersten Male liest, der wird eine ähnliche Impression haben, wie einer, der zu spät zu einem öffentlichen Vortrag kommt und nun, in eine entlegene Ecke des weiten, überfüllten Saales gedrückt, mit großer Anstrengung dem Redner zu folgen versucht. Anfangs vernimmt er nur undeutliche, abgerissene Worte und Sätze, bis er endlich, an die Akustik des Saales und das Organ des Redners gewöhnt, aus den einzelnen Bruchstücken einen Sinn zu bilden vermag. Aber über einen gewissen Atomismus wird es der Leser Peter Altenbergs zunächst nicht hinausbringen. Er wird glauben, in eine phantastische und fragmentarische Märchenwelt versetzt zu sein, in der alles viel freier und unverantwortlicher zugeht, losgelöst vom Gesetz der logischen und psychologischen Gesetzmäßigkeit, und er wird zu dem Schlußresultat kommen, daß hier ein Dichter gearbeitet habe, der zwar viel tiefe Menschenkenntnis und Beobachtungsgabe besitze, dem es aber nicht gegeben sei, die Dinge in ihren Zusammenhängen zu überblicken: ein Dichter gleichsam mit einem sehr kurzen Gedächtnis, der bei der zehnten Zeile schon völlig vergessen hat, was er in der dritten Zeile gesagt hat; ein poetischer Pointillist, der persönliche Impressionen hat, aber keine persönliche Welt; ein Zeichner, der Linien und Ornamente entwirft, aber keine Bilder.

Viele geben sich nicht die Mühe, über diesen ersten irrtümlichen Eindruck hinauszukommen. Er ist irrtümlich, weil das, was beim ersten Anblick den Eindruck von Zusammenhangslosigkeit, ja Gedankenflucht macht, nichts andres ist als außerordentliche Knappheit und Schnelligkeit des Denkens, die so und so viele Zwischenglieder überspringt, weil sie vom Leser eine zu gute Meinung hat.

Das ist das eminent Moderne an Peter Altenbergs Dichtungen. Nur im Zeitalter der Telegraphie, der Blitzzüge und der Automobildroschken konnte ein solcher Dichter erstehen, dessen leidenschaftlichster Wunsch es ist, immer nur das Allerallernötigste zu sagen. Für nichts hat ja unsre Zeit weniger Sinn als für jenes idyllische Ausruhen und epische Verweilen bei den Gegenständen, das früher gerade für poetisch galt, und nichts ist ihr verhaßter als Langsamkeit und Breite. Wir lassen uns nicht mehr behaglich über den Dingen nieder. Unsre gesamte Zivilisation steht unter dem Grundsatze: Le minimum d'effort et le maximum d'effet! Schon

in der Schule beginnt heutzutage die ‚Erziehung zum Extrakt‘. Wir empfangen Extrakte von Philologie, Extrakte von Weltgeschichte, Extrakte von Naturkunde: niemals die Wissenschaft selbst, immer nur den Extrakt. Die Photographie entwirft uns kondensierte Miniaturbilder der Welt. Wir reisen nicht mehr ausführlich in der Postkutsche, sondern im Schnellzug und empfangen hastige Schnellbilder der Gegenden, die wir passieren. Und ganz typisch ist es auch, daß die Postkarte unsern heutigen schriftlichen Verkehr beherrscht: sie vertritt den modernen Gedanken, daß für fast jede Mitteilung ein Oktavblatt ein genügend großer Raum ist. Und das Buch für den modernen Menschen darf daher nicht etwas Zeitraubendes sein, sondern es muß Zeit ersparen. Bücher sind für Menschen da, die wenig Zeit haben. Wer viel Zeit hat, ist so glücklich, sich all das selbst langsam erwerben zu dürfen, was ihm ein wertvolles Buch in wenigen Stunden gibt. Bücher sind Surrogate für Erlebnisse, Notbehelfe für Menschen, die keine Zeit haben. Daher ist Knappheit und Kürze die erste Forderung, die das moderne Buch erfüllen muß, aber nicht die dürftige oder die aphoristische Kürze, sondern die gehaltvolle, gedrängte Kürze, die gerade dem gedankenreichsten Schriftsteller ein stetes Bedürfnis ist.

Dies ist das Grundprinzip Peter Altenbergs. Er schreibt ‚Telegrammstil‘. Es kommt ihm niemals darauf an, etwas möglichst schön zu sagen, sondern es möglichst präzis und kurz zu sagen. Er will überhaupt nicht die Schönheit, sondern die Wahrheit, denn er ist überzeugt, daß die Wahrheit immer auch die Schönheit enthält. Bezeichnend für sein leidenschaftliches Bestreben nach Kürze sind seine ‚Fünfminutenszenen‘, eine Reihe von ganz kurzen dramatischen Skizzen. Es sind aber gar keine Fünfminutenszenen, sondern sie dauern höchstens zwei oder drei Minuten. Sie fixieren irgend einen dramatischen Moment und überlassen das andre dem Leser. Es gelangt einen Augenblick lang Licht auf irgend eine gefährliche Situation der Seele, irgend eine fragwürdige Verwicklung, einen mysteriösen Konflikt, und dann fällt der Vorhang. Diesen Versuchen liegt der treffende Gedanke zu Grunde, daß das Leben eben nur minutenlang dramatisch ist, und daß der dramatischste Dramatiker daher nur Minutenstücke schreiben dürfe, und fernerhin abermals die für den Leser so ehrende Annahme, daß es genüge, einen Impuls, eine Anregung zu geben, und daß sich jeder schon selber den Rest an Exposition, Aufbau, Nachgeschichte aus eigenem Phantasiekapital dazudichten könne. Man wird dabei an ein vorzügliches Wort erinnert, das Abbé Brotier in seiner Ausgabe des La Rochefoucauld sagt, und das Lichtenberg einmal zitiert: „Corneille, La Fontaine et La Rochefoucauld ont pensé et nous pensons avec eux, et nous ne cessons de penser, et tous les jours ils nous fournissent des pensées nouvelles; que nous lisons Racine, Neuville, Voltaire, ils ont beaucoup pensé, mais ils nous laissent peu à penser après eux“. Dies ist vielleicht überhaupt der Hauptunterschied, der dem Schriftsteller seinen Rang anweist und entscheidet, ob er ein bloßer Talentmann oder

ob er eine geniale Naturkraft ist: die einen denken blos selber, aber die andern bringen auch die übrige Welt zum Selbstdenken.

Neben seiner Kürze ist Peter Altenberg auch durch seinen Impressionismus einer der charakteristischsten Vertreter seiner Zeit. Er ist der prägnanteste und subtilste Ausdruck dessen, was man mit dem sehr verrufenen Wort ‚Fin de siècle‘ bezeichnet hat. Er ist der Typus jener ‚Décadence‘ vom Ende des vorigen Jahrhunderts, die ziemlich kurzlebig war und in ihm allein heute noch fortlebt. Er überlebte sie, denn er hatte wohl dekadente Nerven, und er mußte sie haben, denn was sind schließlich dekadente Nerven andres als höchstimpressionable Nerven? Aber er hatte kein dekadentes Herz. Er übernahm von dieser ganzen Richtung nur den Feminismus, aber der Feminismus war bei ihm nicht Schwäche, sondern Stärke, nämlich eine erhöhte und bisher unerreichte Fähigkeit, sich in das Seelenleben der Frau zu versetzen. Hierin ist er eine vollkommen einzigartige literarhistorische Spezialität. Es hat nie vorher einen Dichter gegeben, der ihm hierin auch nur nahe gekommen wäre. Er ist der erste wirkliche Psycholog jener mysteriösen Geschöpfe, die unser Leben ununterbrochen begleiten und bestimmen, und die uns dennoch stets fremd und unfaßbar bleiben. Die andern stellten sich zur Frau als mehr oder minder glückliche Deuter, aber Peter Altenberg ist kein Deuter der Frau, er erlebt die Frau in sich selbst in der vollkommensten Weise, und wenn er die Frau schildert, so liest er gar nicht in einer fremden Seele, sondern in seiner eigenen. Er verhält sich zu allen bisherigen Frauenpsychologen, wie der wissenschaftliche Naturforscher zum mythologischen Erklärer der Natur. Dieser steht unter dem Bann des Anthropomorphismus: er kann die Natur nie begreifen, denn er erklärt sie nicht von ihr aus, sondern von sich aus. Ebenso standen alle bisherigen Frauenpsychologen unter dem Bann des ‚Andromorphismus‘: sie sahen die Frau vom Mann aus. Infolgedessen ist Peter Altenberg ein absolutes Novum. Er besitzt die Vorstellungs- und Gefühlswelt der Frau, verarbeitet sie aber mit der überlegenen Intelligenz des Mannes. Er besitzt, um es bildlich auszudrücken, ein Gehirn, das der Materie nach weiblich und der Struktur nach männlich ist.

Seine psychologische Methode ist die chemische. Er prüft jedes psychologische Phänomen an gewissen Reagentien und versucht so langsam und schrittweise den Charakter jeder seelischen Erscheinung zu bestimmen. Er geht immer ins Detail, aber er verliert sich nie darin. Seine Kunst, durch irgend ein apartes Adjektiv plötzlich einen Menschen, eine Landschaft, ein Zimmer ganz plastisch vor den Leser hinzustellen, ist außerordentlich. Bisweilen verfällt er in ein überheiztes, sich überstürzendes, knatterndes Pathos, das aber ganz neu ist: er hat für lärmende Prunkreden eine ganz neue Tapisserie erfunden; er macht eine Art Pathos, zu dem sich das frühere Dichterpathos etwa verhält wie Posaunenstöße zu dem Lärm einer ungeheuern Dynamomaschine. Er geht dabei ganz skrupellos vor. Er behandelt die Sprache, als ob sie nie vorher von andern gehandhabt worden wäre und

er der erste wäre, der sie als dichterisches Instrument in die Hand bekommt.

Dieses: seine neue Extraktform, seine unerreichte Minutiosität der Schilderung, seine Frauenpsychologie und sein seltsames Maschinenpathos sind die schriftstellerischen Hauptverdienste Peter Altenbergs. Wir müssen jedoch noch weiter gehen. Wir müssen in ihm nicht nur den Schöpfer einer eigenen Kunstform erblicken, sondern auch den Schöpfer eines neuen künstlerischen Programms.

Die künstlerische Entdeckung, die Peter Altenberg gemacht hat, ist ebenso originell als einfach; sie ist so einfach, daß viele sich weigern werden, sie für originell zu halten. Aber gerade diese Verbindung von Originalität und Selbstverständlichkeit macht das Wesen jeder wirklich wertvollen Erkenntnis aus. Bloß originell sein ist nämlich gar keine Kunst: man braucht sich nur um Vernunft und Wahrheit nicht zu kümmern, und man ist schon originell. Die geniale Originalität besteht jedoch darin, daß man neue Gesetze und Beziehungen entdeckt, die zwar bisher unbekannt waren, aber dennoch die natürlichsten von der Welt sind, denn sie waren ja stets vorhanden. Kaum sind sie entdeckt, so sagt jeder: „Das habe ich längst gewußt“. Dieses „ich habe es längst gewußt“, das der Philister an jede Neuheit anhängt, die das Unglück hat, auch zugleich wahr zu sein, ist geradezu der Prüfstein für ihre Lebensfähigkeit.

Die höchst einfache künstlerische Erkenntnis Peter Altenbergs ist nun diese: daß das Leben das einzige wirklich märchenhafte Märchen ist, und daß wirkliche Poesie und Phantasie nur in der Realität zu finden sind. Darum hat er auch seine letzte Skizzensammlung ‚Märchen des Lebens‘ genannt, aber er hat niemals etwas andres geschrieben als Märchen des Lebens, und man könnte seine übrigen Bücher ebenso betiteln. Er ist, um es in einer kurzen Formel zu sagen, der erste naturalistische Romantiker.

Seit es Kunst und Künstler gibt, haben diese beiden Richtungen: Romantik und Naturalismus immer miteinander gekämpft, sich bisweilen in der Herrschaft ablösend, aber doch immer gleichzeitig vorhanden — als Ober- und Ueberströmung. (Den sogenannten ‚Klassizismus‘ können wir der Uebersichtlichkeit halber aus dem Spiele lassen, denn er ist ja im Grunde nichts andres als eine stilisierte Romantik.)

Indes: Poesie und Romantik sind gewissermaßen Wechselbegriffe, und jeder Dichter wird als Romantiker geboren; und gerade der Naturalismus hat uns ja gezeigt, daß eine rein naturalistische Kunst schon theoretisch eine Unmöglichkeit ist. Nun aber sind Natur und Romantik ebenfalls Wechselbegriffe, und in der Einigung dieser Trinität: Kunst, Natur, Romantik liegt Peter Altenbergs neues künstlerisches Programm.

Nämlich: wir nähern uns der Poesie genau in dem Maße, in dem wir uns der Natur nähern, und wir nähern uns der Romantik genau in dem Maße, in dem wir uns dem Leben nähern. Dies ist die Erkenntnis des romantischen Naturalismus. Die Romantiker alten Schlages waren

mit der gegebenen Welt unzufrieden, denn sie schien ihnen nichts Poetisches zu enthalten. Darum bevölkerten sie sie mit allerlei Wesen und Ereignissen, die es nicht gibt. Der orthodoxe Naturalist dagegen brachte das Leben genau so, wie es ist, oder vielmehr scheinbar ist: er dichtete gleichsam mit der Lupe in der Hand. Aber das Leben ist für den naturalistischen oder, wie man ihn eigentlich nennen müßte, für den materialistischen Dichter nur zur Hälfte vorhanden, denn es ist voll von Wundern und Geheimnissen. Der ‚Naturalist' bringt das Leben, aber er unterschlägt das Märchen, das im Leben steckt. Der ‚Romantiker' dagegen bringt zwar das Märchen, aber auf Kosten des Lebens. Daher kann man sagen, daß beide, Naturalismus und Romantik, zwei gleich unwahre Kunstrichtungen waren.

Der romantische Naturalist nun hebt diese beiden Gegensätze auf, indem er sie vereinigt. Für ihn ist die Welt weder ein fiktiver Zauberwald, noch ein poesieloses Zellenagglomerat, sondern er zeigt, daß jener ausstudierte Apparat von Rittern, Elfen, Zauberern und Drachen im Leben wirklich vorhanden ist, nur viel phantastischer, mysteriöser und poesievoller. Er zeigt, daß jene alten sogenannten ‚Romantiker', die literarischen Romantiker, armselige Dilettanten waren, und zwar gerade in der Romantik; er zeigt, daß wir das alltägliche Leben des einfachsten Menschen nur ein einziges Mal so anzusehen brauchen, wie es sich wirklich abspielt, um plötzlich zu erkennen, daß jene erdichteten Märchen nichts sind als kindische, phantasiearme Geschichten, blasse und schwächliche Kopien jener wunderbaren, viel unwahrscheinlichern Märchen, die sich in jeder Minute überall ereignen. Die falschen Romantiker glauben die Wirklichkeit zu übertrumpfen und bleiben in Wahrheit weit hinter der Wirklichkeit zurück. Das Leben der menschlichen Seele ist das tiefste und wunderbarste Märchen. Die Hexen, Elfen, Zauberer und Drachen sind ja wirklich da, nur inkognito. Dornröschen ist angeblich ein Phantasiegebilde. Aber es schläft ja wirklich, vielleicht schon im nächsten Nachbarhause, und der Prinz fährt eben um die Ecke. Und Melusine existiert, aber vielleicht als Verkäuferin in einer Konditorei, und die Loreley existiert und der Zauberer Merlin, sie alle sind vorhanden: man muß sie nur zu finden wissen. Dazu ist eben der Dichter da.

In früherer Zeit freilich, da war ein Dichter ein sonderbares Geschöpf: er trug eine braune Sammetjoppe, ein blonder Vollbart umrahmte seine durchgeistigten Züge — und dann setzte er sich an den Schreibtisch und ‚dichtete', das heißt: er kombinierte allerlei mögliche und unmögliche Dinge, erfand Situationen und Konflikte und dachte sich eine Menge von Angelegenheiten aus, die nur in seinem Kopfe zusammengekommen waren. Aber der Dichter der Zukunft, der Dichter nach Peter Altenbergs Rezept, ‚dichtet' gar nicht, er dichtet sogar viel weniger als alle übrigen Menschen — aber gerade das macht ihn zum Dichter.

Peter Altenberg knüpft unmittelbar an die romantische Schule an, aber er macht den großen Schritt des Naturalisten über sie hinaus. Er lebt vollkommen im romantischen Ideen- und Vorstellungskreis: seine Frauen-

verehrung, sein entwicklungstheoretischer Idealismus, sein künstlerischer Aristokratismus, sein Eklektizismus, das sind alles romantische Elemente. Aber während jene ihre Ideale vom Himmel herabholten und nur hier und dort halb widerstrebend die Erde streiften, läßt Peter Altenberg seinen romantischen Idealismus aus der brutalen, nackten Wirklichkeit hervorwachsen. Man könnte ihn daher einen ‚induktiven Romantiker' nennen. Die alten Romantiker suchten die blaue Blume und fanden sie nicht, was ganz natürlich war, denn sie existierte nur in ihrem Gehirn. Aber Peter Altenberg, der Neuromantiker, hat sie gefunden: für ihn ist nämlich jede Kornblume eine romantische ‚blaue Blume' und jedes natürlichste, trivialste Erlebnis des Alltags des poetischste, phantastischste Märchen.

Dies sind die großen künstlerischen Entwiklungsmöglichkeiten, die in Peter Altenbergs Büchern stecken. Das Wort ‚Märchen des Lebens' wird einmal eine große Dichterparole werden wie seinerzeit jene ‚Blaue Blume'. Ein einsamer verschneiter Baum, von einem Künstler photographiert, wird vielleicht einmal mehr gelten, als das wunderbarste gemalte Stilleben. Der Wunschzettel eines kleinen Jungen vor Weihnachten, die trockene Gerichtssaalnotiz einer Tageszeitung, der sachliche Bericht eines Gelehrten über beobachtete Naturwunder, das dumme Tagebuch eines Backfisches, der unorthographische Brief eines Dienstmädchens: diese und ähnliche Dinge, von einem Dichter festgehalten, werden vielleicht einmal als die einzigen echten Dichtungen gelten. Und wenn jemand einwenden sollte, daß nach dieser Auffassung die Dichter ja ganz überflüssig wären, denn alle diese Dinge seien ja schon da, so ist ihm zu erwidern: Im Gegenteil! Die Dichter werden nötiger und wichtiger sein als zuvor, nämlich als Entdecker dieser Dinge, für die nur sie Augen, Ohren und Nerven haben. Aber als Entdecker, nicht als Erfinder. Das armselige ‚Erfinden' werden sie den Hysterischen, den Blaustrümpfen und den Köchinnen überlassen.

Trunkener Abend / von Jakob Picard

Nun laß ich schauernd mich den Heimlichkeiten
Des Abends und dem blanken Ziehn
Des Flusses. Die Kastanien blühn,
Und eng umschlungen viele Paare schreiten.

Sie spüren bebend das verworrne Pochen
Von ihren Körpern und sind so betäubt,
Daß ihnen kein Besinnen bleibt,
Wie Kindern, die an schweren Blumen rochen.

Ich muß mich trunken am Geländer halten,
Da ich dies heiße Leben schau:
Heut ahnte mir aus ihres Kleides Falten
Die Schönheit einer reifen Frau.

Rundschau

Spieldramen

Wer aus Beruf und Neigung die dramatische Produktion der deutschen Gegenwart verfolgt, weiß: es ist eine Dichterlegende, die Sage von den unterdrückten Genies, dem durch Direktorentücke ungehobenen Schatz deutscher Dramatik. Tatsächlich fehlt eine wertvolle und theatralisch reife Bühnendichtung der Zeit. Die Abneigung der Direktoren gegen dichterische Werte ist lange nicht so intensiv, wie ihr Spürsinn für theatralische Kraft; der Meister der dramatischen Form, dessen künstlerisches Wollen eben auch theatralische Wirksamkeit gewonnen hätte, würde ziemlich sicher heute gespielt werden — wenn er da wäre. Er ist aber nicht da, und die geringe Lust der Direktoren, die zahlreichen ‚Talente', die Ansätze, Versuche, Keime, Spuren, Regungen einer neuen Form in unvollkommenen Produkten zu pflegen, diese geringe Lust muß man bedauern — aber (nach Lage unsrer heutigen Theaterwirtschaft) auch begreifen. Im Großen und Ganzen könnte der ‚gute Wille' an der heutigen Situation unsers Dramas kaum etwas ändern.

Aber im Einzelnen doch mancherlei. Im Einzelnen tauchen doch häufiger Arbeiten aus der Masse hoch, die vielleicht nicht im letzten, tiefsten Sinne originell, künstlerisch neu sind, die aber durch irgend einen Zug eigener Menschlichkeit dichterischen Wert, durch ein vielleicht nicht schöpferisches, aber leidenschaftlich starkes Ergreifen, der szenischen Form Bühnenkraft besitzen; Stücke also, die durchaus spielbar und spielenswert sind und doch den Weg auf die Bühne noch nicht fanden. Und hier könnte ein Appell an den guten Willen der Leitenden, ein Hinweis in Form einer Buchbesprechung wohl Nutzen bringen.

Unsre großen Tageszeitungen kennen nun das gedruckte Drama gar nicht; ihre Buchbesprechungen sind ja, soweit kein Sensationswert in Betracht kommt, überhaupt von der allerwillkürlichsten Lückenhaftigkeit. Der fröhliche Mangel unsrer wirklich einflußreichen Presse an ‚Kulturgewissen' treibt hier seine buntesten Blüten. Es muß deshalb eine Aufgabe unsrer Zeitschrift sein, diese Lücke zu füllen und auf spielbare, aber noch ungespielte Dramen dichterischer Qualität so bald und so nachdrücklich wie möglich hinzuweisen.

Der Teil der dramatischen Produktion, der typischen Wert besitzt, in dem sich bedeutende Ansätze zu einer neuen Form finden, dessen Stilstreben ‚Wege zum Drama' weist, war und wird hier besonders betrachtet. Und einzelne merkwürdige Dichtungen dramatischer Form werden um ihrer weiten menschlich-künstlerischen Bedeutung willen wohl bisweilen wieder zu einem besondere Aufsatz Anlaß geben. Unter dieser Rubrik ‚Spieldramen' aber soll ein stets offener Raum geschaffen werden zu kurzem energischen Hinweis auf die größere Zahl immerhin wertvoller Arbeiten, die erst als Buch vorliegen, und die es doch nicht nötig haben, Lesedramen zu bleiben, die Spieldramen sind; Stücke, die, ohne vielleicht kulturell und ästhetisch gerade Marksteine am Weg zu sein, doch

durch ihre dichterische Qualität eine Niveau-Erhöhung des landläufigen Repertoires bedeuten würden, und die dabei Chancen haben, auch vor dem Kassierer zu bestehen, weil lebendiges Bühnenblut in ihren Adern geht, weil sie Spieldramen sind.

Zur Mitarbeit an dieser, also wesentlich praktischem Zweck gewidmeten Rubrik, ist jeder Freund der ‚Schaubühne‘ berufen, dem ein dramatisches Buch (oder Manuskript!) der geschilderten Art zu Händen kommt. Besonders aber hätten die deutschen Dramaturgen hier Gelegenheit, ihre Tätigkeit in segensreicher Weise zu ergänzen: oft genug erscheint ihnen eine Arbeit gut und spielbar, kann aber doch für die besondern Bedürfnisse des Bühnenhauses, an dem sie gerade beamtet sind, nicht in Betracht kommen. Wenn sie nur solche Werke hier mit ein paar Zeilen anzeigen wollten, so fände vielleicht der Kollege einer anders disponierten Bühne willkommenen Hinweis auf das, was er gerade braucht. Und dem vieldiskutierten Ideal dramaturgischer Arbeitsteilung, Arbeitszusammenfassung in Deutschland wäre man damit doch um einen kleinen Schritt näher gekommen.

1

‚Imelda Lambertazzi‘ ist ein starker Akt aus der italienischen Frührenaissance. 1273 zu Bologna, inmitten der Guelfen- und Ghibellinenkämpfe. Die in stetem Bürgerkrieg verrohte Welt des Stadtrittertums (unterhöhltes Christentum und ein erster, noch sehr dünner Firnis klassizistischer Bildung) gibt den Untergrund. Imelda, aus dem führenden Ghibellinengeschlecht Bolognas, ist als ‚Friedensbraut‘ dem Guelfen Bonifacio Geremei verlobt gewesen. Aber bald bricht der Kampf neu aus: ihr Bruder Paolo, ein heller, glücklicher, immer lachender, absolut seelen- und zweifelloser Mörder, und ihr Vetter Pietro, ein dunkler, leidenschaftlicher, problematischer Mensch, die beiden führen die Fehde. Imelda muß bei Ahn Orlondo — einem Siebzigjährigen, blind, taub, lahm und immer noch ein gefährlicher Wüterich — in der Stadtburg sitzen. Aber ihr Herz ist nun bei den Guelfen; sie träumt sich aus dem Verlobten ein geliebtes Bild und weist des wilden Pietro verzehrende Leidenschaft angstvoll und im Hochmut verletzter Reinheit ab. In der Nacht des Entscheidungskampfes hat Bonifacio sich zu ihr geschlichen; sie bittet ihn, mit ihr zu fliehen, er aber scheut das väterliche Verbot; sie muß erkennen, daß sie ein leer Idol aus diesem gutartig beschränkten Knaben gebildet. Sie gibt ihn auf, wendet sich von ihm — — da stürzt Pietro herein, kommt aus verlornem Kampf und tötet den Guelfen und vermeintlichen Nebenbuhler. Dann aber, seiner Geliebten zur Sühne, stößt er den vergifteten Dolch in die eigene Hand. Da erkennt Imelda, wo die tiefe schrankenspottende Liebe eines Mannes für sie lebte; Hochmut und Feigheit scheint ihr plötzlich alles, was sie von dem düsterwilden Gespielen ihrer Jugend schreckte, in taumelndem Erwachen wendet sich ihre Liebe, Seele und Sinn, zu ihm, sie saugt in tiefen Küssen das Gift aus der Hand dieses Mörders und stirbt mit ihm.

In diesem zu späten Erwachen einer innerlich starken, sinnlich echten Weibnatur, in dieser plötzlichen Wendung des Weibes zum Mörder des Mädchen-Ideals liegt ein starker, menschlich eigener Ton; mit diesem Schluß hebt sich der Akt glücklich aus der Konvention greller Romeo- und-Julia-Varianten heraus. Die Sprache — eine geschmackvoll kluge, lebhaft

kräftige Prosa — ballt sich in dieser letzten Szene zu ein paar weitausholenden, ganz eigen zitternden, wildwahren Lauten und gibt der großen Situation tiefen Widerhall.

A. E. Woerner, Autor dieses bei S. Fischer in Berlin verlegten Stückes, ist eine Frau. Ich glaube nicht, daß der Vorurteilslose diesem Stück besondere weibliche Qualitäten anmerken wird. Weiß man einmal die Tatsache, so ist man natürlich sehr geneigt, viele Züge für ‚spezifisch weiblich‘ zu halten: im positiven Sinne etwa die subtil-kräftige Frauenpsychologie der Hauptgestalt, im negativen das häufige, zu gesprächige Verweilen des Dialogs auf sentimentalen Partien. Auch das leise, sicherlich unbewußte Wohlgefallen, mit denen auf Elementen der, übrigens sehr gediegenen, historischen Bildung zu breit verweilt wird, ist etwa ein weiblicher Zug. Dies sind aber Dinge, die ein Dramaturg, sehr zum Vorteil die erste Hälfte des langen Aktes kürzend, wohl herausstreichen kann. Es bleibt dann ein in Farbe und Stimmung starker, in mannhafter Kraft geführter Akt; mit ein paar rund-lebendigen Gestalten (Paolo, das liebenswürdige Raubtier, verdient für mein Gefühl den Preis) und einer seltsam freien, wehmütigen Menschlichkeit am Schluß. Nicht eben eine Menschheitstragödie größten Wurfs, nicht in einem tiefsteigenen Weltgefühl verankert — aber ein echt durchfühltes Stück Leben, immerhin eine Dichtung. Dazu ganz im reizvollen Farbenwechsel der Szene, im heftigen Tempo und starken Kontraststoß des Theaters: ein ganz spielbarer Akt, und ein zu spielender!

Julius Bab

Londoner Theater

Covent Garden, das große, vornehme Haus, ist wieder einmal geöffnet gewesen. Wieder einmal ist einem seltsam gemischten Publikum — Enthusiasten, Kennern, Saisonsklaven — Wagner, der ganze Ring und die Meistersinger, vorgespielt worden, und zwar, wie schon im Winter 1908, auf Englisch. Von neuem hegt man die Hoffnung, es sei ein Schritt zum Ziele, das heißt: zur Begründung einer ständigen englischen Oper, die dann nicht mehr blos eine wichtige Pflichtzutat zur grand season sein würde, sondern ein selbständiges, eigenen Gesetzen gehorchendes Kunstinstitut. Aus dem Umstand, daß diesmal sogar neben Wagner eine veritable englische Oper ‚Angelus‘ aufgeführt wurde, schloß man schon voreilig, daß das Ziel gar nicht mehr so fern sei. Aber nicht nur enttäuschte diese Oper selbst hiesige Kunstpatrioten, es war auch ein besonderer Umstand, der ihre Aufnahme in das Repertoire beeinflußt hatte: sie war als Sieger aus einem jener mit Recht so beliebten (lies: unbeliebten) Preisausschreiben eines musikalischen Verlages mit späterer obligater Aufführung hervorgegangen. Und die paar andern Wagner beigesellten Werke, darunter die hier arg beliebte ‚Madame Butterfly‘, wollen auch noch nicht viel besagen. Wenn aber diese Saison wirklich einen Schritt weiter auf dem Wege bedeutet, sollte es mich nicht weniger als die andern freuen, um so mehr, weil man dann mit Fug und Recht sagen dürfte, daß Anfang und Fortsetzung, das mühsamste Roden, Eggen, Pflügen und Säen von deutschen Pionieren getan worden ist. Was wäre aus diesen sogenannten englischen Aufführungen ohne Hans Richter geworden? Was könnte man ohne ihn von der Zukunft hoffen? Und stünde ihm nicht als getreuer Helfer der seinen Wagner mit Verstand wie Herz, innerm wie äußerm Auge

kennende Regisseur W. Wirk zur Seite: die Aufführungen hätten rein musikalisch wohl Interessantes gebracht, wie das erste Mal, nicht aber grade die dramatische Bedeutung gewonnen, die ihnen diesmal unzweifelhaft innewohnte. Zugegeben, daß man diesmal auch noch eine glückliche Hand in der Auswahl der Kräfte — eine viel glücklichere als das letzte Mal — erwies, ja daß es gelang, eine Kraft ersten Ranges, die Deutschamerikanerin Saltzmann-Stevens, zu entdecken und als Brünhilde zu gewinnen, so kommt solches Glück doch nicht ohne Verstand und muß sicherlich dem Konto der Führer gutgeschrieben werden. Eine andre Anfängerin, Mrs. Frease-Green, eine Schülerin Wirks, bot als Sieglinde wie Eva Gaben innersten Miterlebens, und ihre Führung des großen Meistersingerquintetts war musikalisch eine Musterleistung. Was Wagner mit allem Sehnen und Sinnen erstrebte, die Verschmelzung von Gesang und Spiel zur dramatischen Einheit, hier ward es in sehr hohem Grade zum Ereignis. Dazu wurde nicht blos der Ton des Ringzyklus, sein bestimmter Stil und Rhythmus richtig getroffen, dieser impressionistische Symbolismus, wie man ihn wohl nennen könnte — nein, auch der aus unbewußt-bewußtem, angeborenem und errungenem nationalem Kulturempfinden geborene Geist der Meistersinger wurde hier, wiewohl in englischer Sprache, rein und lauter aufgefangen und ging jedermann zu Herzen. Dieses englische Publikum muß doch gefühlt haben: da ist Fleisch von unserm Fleisch und Bein von unserm Bein. Ach, wenn es sich darauf doch öfters besänne!

„Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied!" Das gab es in Wyndham's Theatre zu hören. In ‚Eines Engländers Heim' wird den verehrten englishmen kein lieblich Lied aufgespielt. ‚Ein Patriot' geißelt sie darin mit laugendem Sarkasmus, bitter lachendem Hohn, flammenden Worten, die wie Skorpione wirken müssen. Consules videant! „Wacht auf, ehe es zu spät ist. Rüstet Euch! Organisiert Euch! Oder die Weltgeschichte wird über Euch wegschreiten." Wenn das im Predigerton mit Salbung oder gar mit den großen Worten eines genugsam bekannten Hurrahpatriotismus vorgebracht würde, es wäre schrecklich. Aber statt dessen werden englische Typen, jedoch wohl beobachtete und zu Individuen verdichtete, vorgeführt, die aus der Enge ihrer Anschauung und ihres Egoismus heraus jedem ad oculos demonstrieren müssen, daß etwas faul im Staate sei. Im Spiegel sieht sich das Volk, es kann nicht umhin, zu lachen, es findet diese Leute albern, lächerlich; und dann wird es plötzlich schamerrötend gewahr, daß es eigentlich über sich selber gelacht hat. Aus Lachen wird Schrecken, aus Schrecken Jammer, wie das englische Heim, die ‚Burg', das ‚Spielzimmer' — gemeint ist ganz England — in Trümmer fällt; wie der Hausherr, der seinen Fleck Erde mit der Waffe in der Hand gegen den eindringenden Feind verteidigt, als unberechtigter Zivilist zum Tode abgeführt und erschossen wird. Man kann gegen dieses wie andre Stücke seiner Art künstlerische Bedenken erheben. Was hilft das! Ist es nicht jedenfalls besser als all diese dummen romantischen Stücke, die Pantomimen, die Musikkomödien? Wenn es durch Aufdeckung vorhandener innerer individueller und äußerer staatlicher Schwächen und Mängel das Gewissen stärkt, zum Handeln treibt, warum nicht? Wir Deutsche könnten ja, als die ‚Feinde', uns über dieses Stück aufhalten. Es wäre kleinlich. Denn

nicht die Feinde — die eigenen Landsleute werden ja gezüchtigt, aus Liebe gezüchtigt. Selten vielleicht hat ein echter Patriot mit blutenderem Herzen seinen Kompatrioten solche Wahrheiten ins Gesicht geschleudert. Und hat nicht einst ‚Die Hochzeit des Figaro‘ eine Riesenrolle gespielt? Wenn das Stück dazu beitrüge, dem englischen Volke die Notwendigkeit des Zusammenhaltens beizubringen, es würde Kulturarbeit leisten, die indirekt auch andern Nationen zugute käme: denn alle leiden, wenn eine es tut.

Sonst gibt es wenig von Bedeutung zu melden. Noch läuft man in die Pantomimen und in die Kinderstücke. Kinderstücke sind ja recht nett, und, wenn aus echt kindlichem Geiste geboren, werden sie selbst Erwachsene zu fesseln wissen, die sich das Beste aus der Kinderzeit bewahrt haben. Hier aber ist Glanz der Ausstattung doch so ziemlich die Hauptsache.

Das romantische Schauspiel erfreut sich noch immer eines kräftigen Lebens, ja es wird zusehends mächtiger. Welches Vergnügen es eigentlich gewähren kann, historische Begebnisse und Persönlichkeiten im Scheinwerferlicht romantisch aufgeputzter Intriguen, Kabalen und Lieben zu sehen, ist mir unbegreiflich. Aber der Erfolg besagt, daß Tausende und Abertausende dieses Vergnügen teilen, und so machen, zum Beispiel, Fred Terry, der einen großen Namen trägt und mit ihm nicht billig umgehen sollte, und seine Frau, Julia Neillson, einer der londoner ‚Lieblinge‘, Abend für Abend volle Häuser mit ihrem ‚Heinrich von Navarra‘, einem trübselig aufgedonnerten und aufgepuderten Produkt eines leeren Geistes. Schade nur, daß in der Rolle einer giftmischenden Catharina von Medici die große, nach innerer Herrschaft strebende Kraft Tita Brands auf Monate hinaus festgelegt ist. Wahrscheinlich wird der ‚Ketzer‘ Navarra noch so ein, vielleicht zwei Jährchen lang der Bartholomäusnacht entgehen. Und Levis Waller, der endlich wieder einmal eine Shakespearesaison im Lyric Theatre abgehalten hat — mit ‚Heinrich dem Fünften‘ — er kehrt nun zum ‚romantischen Genre‘ zurück und führt ein in Südamerika spielendes, recht exotisches Stück auf, das ihn aber für seine Schwärmerinnen im rechten Lichte zeigt. Und da er selber Direktor ist, geben diese und ihre Sehnsüchte und auch Schillinge den Ausschlag. Was hätte aus Waller in einem Nationaltheater werden können!

Frank Freund

Deutsches Schauspielhaus in Hamburg

Vermutlich würde das Deutsche Schauspielhaus auch außerhalb Hamburgs die Gemüter beschäftigen, wenn es nicht so ängstlich dem Experiment aus dem Wege ginge. Eine Versuchsbühne für moderne Dichtung ist es nicht; es hält sich hübsch an Bilder vergangener Tage und bereits approbierte Moderne. Und doch hat es nicht nur das Wappen literarischer Vornehmheit, sondern schöpferisches Feuer genug, ob es sich gleich in dreimalverständlicher Leutseligkeit bis zu einer patzigen Fanfaronnade Henri Bernsteins, ja bis zum ‚Raub der Sabinerinnen‘ herabzulassen vermag. Eine in die Augen fallende Praxis verfolgt Baron Berger mit seiner zum Teil kunstpädagogisch anmutenden Aneinanderreihung motivverwandter, aber nicht stilverwandter Dramen.

So ging der Schönherrschen ‚Erde‘ Clara Viebigs mit sicherm Naturalismus erarbeiteter Willensakt ‚Die Bäuerin‘ voraus. Bei Schönherr fühlte sich Nhil als lachender alter Heide mit buschigen Brauen und beruhigend glattgestrichenen Haaren wie

ein Vogel im Hanffamen. Adele Dorés breithüftige, gemeine, lebensvolle, lebensträchtige Mena ließ mich wieder einmal über diese seltene Künstlerin staunen, die nirgends versagt, als wo man ihr Plattheiten zu spielen gibt. Carl Wagner als Hannesle produzierte dekadenten Anzengruber; man war zu glauben versucht: jetzt fängt er am End' doch noch zu jodeln an.

‚Der Prinz von Homburg', den Berger seinen Hamburgern als Parallele zum vertrautern ‚Wallenstein' gibt, büßt nicht nur stellenweise durch naturalistisches Beiwerk den Dämmerhauch und innern Harfenklang ein. Die ganze Zeit ists mehr berliner Barock als Romantik, geht es mehr brandenburgisch-preußisch als selig-unselig zu. Gegen Wagners hinreißenden, tiefdurchfühlten Homburg wäre zu sagen, daß er nicht tiefdurchwühlt genug ist, noch immer mehr besserer Körner als individuell lebendiger Kleist, als reale Seele, konkrete Erfahrung des Einzigen. Grete Egenolfs Schleifen, Springen und Tanzen durch kleistische Jamben berührt keineswegs einwandfrei; aber sogar die Goethesprecherin Franziska Ellmenreich scheitert an der halsbrecherischen Klippe. Während Alex Ottos Ideal-Kurfürst vermittelst wuchtender, auch wohl überpathetischer Silbenbetonung und namentlich Nhils prächtig sprudelnder Kollwitz den Sturm zwingen.

Als Parallelerscheinung zur Variation von Richard Strauß wurde die antike ‚Elektra' wieder aufgenommen. Gewaltig klingt die Szene mit der Urne nach, und das „Triff noch einmal!" Edith Walkers im Stadttheater erweist sich, trotz der Unterstützung bis zum äußersten angespannter unterirdischer Musik, bei weitem nicht so nachhaltig wie Adele Dorés alle Ketten der Moral abschüttelnder, alle Bürgerlichkeit aufhebender tragischer Schrei. Allgemeingültigen Sophokles gibt es nicht, und wer Adele Doré mit dem eigenen Blute, mit wütiger Romantik und selbstgeißlerischer Psychologik für Hebbels Apotheose hat eintreten sehen, wird diese durch das Medium Nietzsche geschaute Plastizität, die von Hofmannsthal scharf geschiedene, gereinigte und gestriegelte Leidenschaft dieser Elektra bewundern.

Bei der ‚Premiere' des ‚Misanthropen' vermochte Herr von Berger so recht in königlichem Barock zu wühlen, gepolsterte und geschnitzte Stimulantien, einen Claude Lorrain oder ähnliches in Böcklinfarben, Brokat und kühle, gleißende Kultur aufzutischen. Die Ensembleleistung war trefflich, während einzelnes sehr wohl Vertiefung zuließe. Max Montor begnügte sich, den Alceste als Verrannten, als unheilbar Pathetischen unter lauter Neutralen und Frivolen festzuhalten. Allzusehr merkte man die Betonung: Hier haben Sie kein großes Unglück, kein getretenes Recht zu ehren; ich bin diesmal nicht Hamlet, nicht Tasso noch Timon, kein von Grabbe Gerufener, kein von Ibsen Beschworener; sondern ein jugendgrün bewegter Liebhaber mit kohlschwarzer Galle. Nelly Hönigwalds elegantes Katzenköpfchen Célimène und die etwas derbe, prüde Margarethe Otto-Körners überschütteten einander mit den bekannten freundschaftlichen Ermahnungen aufs munterste. Dem ‚Eingebildeten Kranken' fehlten die Scarron-Callot-Züge. Doch besitzt das Deutsche Schauspielhaus an Fräulein Westhoven eine Molièresoubrette von Stärke.

Und nun möchte ich doch auch eine Abweichung von der Straße des bereits Anerkannten erleben. Eine Abweichung nach links, versteht sich.

Arthur Sakheim

Aus der Praxis

Bühnenbeleuchtung / von Friedrich Weber-Robine

Einer der ältesten Versuche lichttechnischer Art ist jener, bei welchem verstärkte transparente Tafeln aus gefärbter oder ungefärbter Gelatine und aus einem unverbrennlichen oder doch schwer verbrennlichen Gewebe von Drahtfasern zur Anwendung gelangten. Benutzte man ein Fasergewebe, so mußte es durch Wasserglas unverbrennlich gemacht werden. Die Vorrichtung war zur farbigen Beleuchtung der Bühne bestimmt und stammt aus dem Jahre 1878.

Der verschiedenfarbigen Beleuchtung, besonders von Fußrampen der Bühne, diente eine drei Jahre später auftauchende Neuerung. An Stelle der bis dahin vor die Rampe geschobenen Gaze oder Glasschienen oder der neben einander angeordneten Brennerreihen mit verschiedenfarbigen Zylindern wurde vorgeschlagen, zur Verwandlung der Lichtfarben um die Flammen drehbare Glaszylinder anzubringen mit einem farblosen und verschiedenen farbigen Ausschnitten. Die Regulierung fand statt durch die mit den Zylindern fest verbundenen, um die Brennerrohe drehbar geschlungenen Rollen, wobei Gegengewichte die Spannung übernahmen, um die Drehung der Zylinder zu ermöglichen. Der Eintritt der gleichgefärbten Teile der Zylinder in das Beleuchtungsfeld der nebeneinander stehenden und aufeinander folgenden Brenner erfolgt in einander entgegengesetzter Bewegungsrichtung, sodaß die Färbung bei einer größern Anzahl von Brennern gleichmäßig auf der ganzen beleuchteten Fläche eintretend erscheint. Im Gegensatz zu der bis dahin im Schwunge gewesenen Methode, die farbige Beleuchtung von unten eintreten zu lassen, erfolgte sie nach diesem neuen System von der Seite. Die lichttechnischen Variationen, welche hiermit erzielt werden können, sind ziemlich mannigfaltig, die Uebergänge von einem zum andern Ton durchaus nicht schroff oder mit Störungen verbunden.

Derselbe Urheber schuf ein Jahr später eine Vorrichtung zur Erzeugung verschiedenfarbigen Lichtes für hängende Theaterlampen. Sein Ziel war hierbei, einen Ersatz zu bieten für die bis zu jenem Zeitpunkt üblich gewesenen Schirme aus Seide, Gelatine oder ähnliche Stoffe, welche um die Lichtquelle der hängenden Theaterlampen in ihrer ganzen Länge geschlagen wurden. Dieser Ersatz sollten farbige Schirme sein, welche, zur Sicherheit gegen die Flamme, aus Glimmer oder Glas hergestellt wurden und die Lichtquelle horizontal, in ununterbrochener Linie, fächerartig decken. Die frühern Schirme hatten den Nachteil einer zu plötzlichen Lichtwirkung, ein Uebelstand, dem durch entsprechende Drehung der Schirme abgeholfen wird, wobei die eintretende Lichtfärbung nach und nach, also nicht mit über die Bühne marschierender Abgrenzung, erfolgt. Die in einer Ebene liegenden Rollen sind durch ein Seil miteinander verbunden. Die Schirme sind in der Reihenfolge der Farben so angeordnet, daß beim Gebrauch der Einrichtung die gleichen Farben sich in gleicher Richtung nach oben oder nach unten bewegen.

Eine besondere Entwicklungsphase in der Bühnenbeleuchtung bildet das System des indirekten Lichtes, zu welchem Marianno Fortuny drei Vorschläge gemacht hat. Mit den zwei ersten trat er im Jahre 1901 hervor. Zunächst wollte er an Stelle des teuren gelben Glühlichtes das Bogenlicht verwendet wissen, welches ganz andre Möglichkeiten der Lichtmischung zuläßt, als die Glühbirne mit farbigem Glas und den beschränkten Grundfarben. Somit bedeutet die Einführung des Bogenlichtes für Bühnenzwecke, weil es in der Tat ungeahnte

Farbenverschmelzungen und Abtönungen zuläßt, eine durchgreifende Reform. Ich weiß wohl, daß gleiche Versuche auf mancherlei Schwierigkeiten gestoßen sind; aber wie so häufig, führt auch hier ein einziger Einfall über Klippen hinweg. Die Nutzbarmachung der Beleuchtung mit indirektem Licht war gesichert, als nach dem System Fortuny weißes Licht von einer mehr oder weniger matten, verdunkelten oder gefärbten Oberfläche auf die Bühne reflektiert wurde. Ein Jahr später zeitigte die Praxis eine neue Variante dieser Beleuchtungsart. Es war damals schon bekannt, daß durch Anordnung einer aufrollbaren, diffus reflektierenden und in entsprechender Weise geneigten Fläche vor den mit geeigneten Reflektoren ausgestatteten Lichtquellen das ganze von diesen ausstrahlende Licht aufgefangen, durch die Fläche verliehene Farbenabtönung beeinflußt und in dem zu beleuchtenden Raum verteilt wird. Damit begnügte man sich aber nicht. Fortuny stellt vielmehr fest, daß noch höhere Effekte erzielt werden, wenn zu dieser aufrollbaren, farbengetränkten Fläche andre hinzugefügt werden, welche geeignet sind, durch spiegelnde Reflexion der von der Lichtquelle kommenden Strahlen auf die zu beleuchtende Fläche die gefärbten Bilder zu werfen. Die spiegelnde Fläche wird hierzu mittels durchscheinender Gewebe oder photographischer Uebertragungsverfahren mit den Bildern überzogen. Abgesehen von der rein technischen Wirkung soll mit der Neuerung gegenüber den frühern Methoden auch ein wirtschaftlicher Vorteil erzielt werden. Früher wurde zur Hervorbringung stabiler oder beweglicher Lichtszenerien eine gemalte, schwere und sogar gefährliche Dekoration, welche außerdem kostspielig war, verwendet. Für sie bietet die Anwendung der hier geschilderten Flächen-Combination mit sehr hellen und einheitlichen Farben einen vortrefflichen Ersatz, der zugleich von höherm künstlerischen Wert ist. Im Jahre 1906 erfuhr die Neuerung noch eine zweite Modifikation, um das Licht abzutönen und zu färben, zu welchem Zwecke ein fester oder beweglicher Schirm dient, der zwischen der Lichtquelle mit den Reflektoren und der aufrollbaren Fläche untergebracht wird. Dieser Schirm soll durchscheinend, verschiedenartig gefärbt und mehr oder weniger dunkel sein.

Eine andre Neuheit stammt aus dem Jahre 1883 und betrifft einen Apparat zur farbigen Glühlichtbeleuchtung der Bühnen. Er besteht aus einer aus verschiedenen Farben zusammengesetzten und zum Teil offenen Gelatinetrommel, welche um eine zugleich der elektrischen Leitung dienstbar gemachte hohle Achse drehbar gelagert ist. Die Verbindung der Trommel mit einem Reflektorschirm, an welchem die Glühbirnen fest angebracht sind, ferner mit einem Drahtseillauf, mittels dessen die Drehbewegung der Trommel hergestellt wird, ferner ihre Verbindung mit Hebeln als Aufhängevorrichtung und schließlich mit Stellringen, durch welche die Achse von einem die Trommel umgebenden Schutzkasten festgestellt wird, bilden den Organismus der Beleuchtung. Er ist nach wenigen Handgriffen leicht von einer Stelle der Bühne zur andern zu transportieren und hat den Vorzug, wenigstens innerhalb des Gebietes der Glühlichtbeleuchtung, daß damit verschiedene Lichteffekte erzeugt werden können. Hierher gehören, beispielsweise, Sonnenaufgang und Mondschein. Erwähnenswert ist auch die Möglichkeit leichter Veränderung der Glühlichter, wodurch der Apparat ohne besondere Umständlichkeiten gleich gut zur Versatz- und Rampen-, sowie zur Kulissen- und Sofitten-Beleuchtung benutzt werden kann.

Der Beleuchtung in wechselnden Abtönungen ist auch ein aus Amerika stammendes System gewidmet. Hierbei ist die Einrichtung getroffen, daß der Reflektor zur Regelung von Richtung, Menge und Ausbreitung des Lichtes aus zwei ineinander verschiebbaren Holzylinder-Abschnitten zusammengesetzt ist. Er wirft die Strahlen einer Lichtquelle durch eine sich vor dieser verschiebende durchscheinende Fläche.

Vor drei Jahren tauchte eine Vorrichtung zur Beleuchtung von Bühnen auf, deren Hauptmerkmal in einer zweiten und zwar im Orchesterraum vor der üblichen Fußrampe liegenden Rampe besteht. Auch dieser Idee liegt das Ziel

indirekter Lichtentsendung zugrunde. Die Glühlampen sind im Gehäuse dieser zweiten Rampe verdeckt und dabei so angeordnet, daß durch die reflektierende Innenwandung des Rampengehäuses auf die Bühne selbst nur indirekte Strahlenbündel geworfen werden, welche die von der Fußrampe herkommenden Lichtstrahlen kreuzen und so eine Verstärkung des Lichtes bewirken. Damit soll zugleich jeder Schattenwurf von den sehr nahe an die Rampe tretenden Künstlern vermieden werden. Auch die nahe am Orchesterraum sitzenden Zuschauer werden diese Lichtwirkung angenehmer empfinden als die der frühern Beleuchtungsmethoden. Ferner werden bei Verwendung geschlossener Dekorationen durch die Decke die Oberlichter gänzlich abgeblendet, sodaß die Rückwand und insbesondere der nahe der Decke befindliche Teil der Dekorationen nahezu in Dunkel gehüllt sind. Durch die verstärkte Beleuchtung mittels der zweiten Rampe wird dies vermieden.

Das sind insgesamt die Neuerungsversuche, welche keine Vorläufer hatten, und deren Neuheitscharakter zur Zeit ihrer Entstehung unbestritten war. Ich werde mich in der Folge noch mit mehreren andern Beleuchtungsfragen zu beschäftigen haben, von denen man indes nicht bestimmt sagen kann, ob die verschiedenen Lösungsversuche zur Zeit ihrer Entstehung einer Prüfung auf Neuheit standgehalten hätten.

* * *

Juristischer Briefkasten

J. M. Wenn die Direktion Sie wegen künstlerischen Unvermögens entläßt, über das allein die Direktion zu entscheiden hat, so bedeutet dies nicht, daß die Direktion Sie willkürlich entlassen kann; die Direktion hat nachzuweisen, daß auf Ihrer Seite vollkommenes künstlerisches Unvermögen vorliegt. Nicht Sie, sondern die Direktion ist beweispflichtig. Das alleinige Urteil der Direktion muß ein gerechtfertigtes sein. Es unterliegt der Nachprüfung des Gerichts.

Annahmen

Heino Friedrich: Besiegte Sieger, Drama, Magdeburg, Stadttheater.

Joseph Lauff: Der Deichgraf, Schauspiel. Wiesbaden, Hoftheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

16. 2. Willy Scharlau: Vergiftet, Lustspiel. Sondershausen, Hoftheater.

19. 2. Levin Ludwig Schücking: Die vertauschten Schäfer, Faschingsspiel. Gießen, Stadttheater.

20. 2. N. Winter: Wach- und Schließgesellschaft, Schwank. Hamburg, Volksschauspielhaus.

23. 2. Pordes-Milo: Die goldene Lebenslust, Phantastische Komödie. Berlin, Louisentheater.

25. 2. Gustav Adolf Gerbrecht: Akademische Freiheit, Schauspiel. Jena, Stadttheater.

27. 2. Carl Strahl: Vergeltung, Schauspiel. Wiesbaden, Residenztheatet.

Carl Rößler und Ludwig Heller: Im Klubsessel, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

6. 3. Gerhart Hauptmann: Griselda, Zehn Szenen. Berlin, Lessingtheater.

2) von übersetzten Dramen

Beda: Der getaufte Enkel, Einaktige Satire. Wien, Jüdische Bühne.

Alexandre Bisson und George Thurner: Sternenhochzeit, Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne.

Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Laster der Tugend, Lustspiel. Wien, Bürgertheater.

Camille Lemonnier, Anatole Bahier und Jacques Dubois: Der Wilderer, Komödie. Heidelberg, Stadttheater.

André Picard: Der wahre Held. Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater,

Pierre Veber: Er da, sie dort, Lustspiel. Wien, Josefstädter Theater.

Henri Lavedan: Das Duell, Komödie. Wien, Bürgertheater.

3) in fremden Sprachen

Jules Bois: Die Furie, Verstragödie. Paris, Comé die.

George Courteline und Pierre Wolff: Margot wächst mir zum Halse heraus, Komödie. Paris, Renaissance.

Charles Esquier: Wenn das Kind erscheint, Schwank. Paris, Théâtre Antoine.

Robert de Flers und G. A. de Calliavet: Buridans Esel, Komödie. Paris, Gymnase.

Abel Hermant: Luxuszüge, Komödie. Paris, Théâtre Réjane.

Léon Madart: Le donataire, Farce. Paris, Théâtre Antoine.

August Strindberg: Abu Casems Pantoffeln, Märchenspiel. Stockholm, Intimes Theater. — Der letzte Ritter. Drama. Stockholm, Königliches Dramatisches Theater.

Neue Bücher

Otto Ferdinand Eisfeldt: Der dramatische Aufbau in Lessings ,Minna von Barnhelm'. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 27 S. M. —,60.

Rudolf Franz: Der Monolog und Ibsen. Halle, Max Niemeyer. 168 S. M. 4,—.

Richard Limberger: Polonius. Berlin, Hermann Paetel. 41 S. M. 1,—.

Wolfgang Pfleiderer: Hamlet und Ophelia. Berlin, Hermann Paetel. 93 S. M. 1,50.

Dramen

Max Burckhard: Die verflixten Frauenzimmer, Vier Akte. Wien, Hugo Heller, 88 S. M. 2,—.

Hans Dickert: Andreas Vesalius, Tragödie. Stuttgart, Strecker & Schröder.

Dietrich Graue: Elias, Dramatische Dichtung. Hermann Walther. 86 S.

W. Häntzschel-Clairmont: Mysterien der Isis, Drama. Leipzig, Bruno Volger.

Ludwig Heilbronn: Hoogeland, Ein Drama vom Meer. Dresden, Carl Reißner.

Sophus Michaëlis: Revolutionshochzeit, Schauspiel. Berlin, Erich Reiß. 134 S. M. 3,—.

Josef Ruederer: Wolkenkuckucksheim, Komödie. München, Süddeutschlands Monatshefte. 160 S. M. 2,50.

Fritz Schawaller: Das Blutgericht zu Thorn, Drama. Leipzig, Arwed Strauch.

Carl Schoppe: Die Grube, Trauerspiel. Berlin, Curt Wigand.

Zeitschriftenschau

Wilhelm Arminius: Wildenbruch. Eckart III, 5.

Julius Bab: Wildenbruch. Neue Rundschau XX, 3.

Hermann Bahr: Der Hermann-Bahr-Preis. Neue Rundschau XX, 3.

Hermann Bang: Die Décadence der Darstellungskunst. Nord und Süd XXX, 2.

Paul Bekker: Jacques Offenbach, Velhagen und Klasings Monatshefte XXXIII, 7.

Reinhard Bruck: Franz Grillparzer II. Masken IV, 26.

Fritz Burschell: Die Musterbühne Karl Immermanns. Masken IV, 26, 27.

Arthur Dobsky: Schauspielersorgen. Türmer XI, 6.

Johannes Gaulke: Leo Berg und sein Lebenswerk. Nord und Süd XXX, 2.

Ernst Groth: Wildenbruchs erster dramatischer Erfolg. Grenzboten LXVIII, 6.

Wolfgang Golther: Tristan-Tantris. Bühne und Welt XI, 11.

Julius Hart: Ernst von Wildenbruch. Velhagen und Klasings Monatshefte XXIII, 7.

A. W. E. Kahle: Charlotte Wolter. Masken IV, 26.

Hermann Kienzl: Ernst von Wildenbruch. Nord und Süd XXX, 2.

F. Kunze: Der Aberglaube auf der Bühne. Bühne und Welt XI, 11.

Jon Lehmann: Die Theaternot. Deutsche Bühne I, 3.

Ernst Lissauer: Ernst von Wildenbruch. Rheinlande IX, 2.

Rudolf Lorenz: Revolution — Reform! Theatercourier 791, 792.

Paul Marsop: Deutsches Bühnenhaus und Italienisches Rangtheater. Deutsche Bühne I, 2.

Max Martersteig: An Wildenbruchs Bahre. Deutsche Bühne I, 2.

Richard M. Meyer: Der Darwinismus im Drama. Bühne und Welt XI, 11. — Ernst von Wildenbruch. Woche X, 4.

Johannes Schlaf: Die Zukunft des Theaters. Deutsche Bühne I, 3.

Ernst Schur: Variationen der Bühne. Deutsche Bühne I, 2.

Karl Storck: Richard Straußens Elektra. Türmer XI, 6.

Engagements

Augsburg (Stadttheater): Nestor Lampert.

Berlin (Hebbeltheater): Arthur Ehrenz.

(Lessingtheater): Willy Froboese.

(Schauspielhaus): Anny Schroedter.

Cassel (Hoftheater): Auguste Berny, Ludwig Maurick.

Hannover (Deutsches Theater): Frieda Arnold-Basté 1909/12.

(Hoftheater): Otto Henning.

München (Hoftheater): Gustav Carez 1909/12.

Nürnberg (Intimes Theater): Fritz Hans Kaden, Willy Knorr 1908/9. Hilde Laßwitz 1908/10.

(Stadttheater): Paul Harmuth 1909/11.

Oldenburg (Hoftheater): H. Dornberger 1908/9.

Ratibor (Stadttheater): Otto Ritter 1909/10.

Saarbrücken (Thaliatheater): Carl Ebhardt 1909/10.

Stettin (Bellevuetheater): Paul Hartmann.

(Stadttheater): Lotte Klinder, August Kräger, Magda List-Bretschneider, Emmy Neumann, Gotthold Rother 1909/12.

Weimar (Residenztheater): Fritz Ebers, Rolf Salberg 1908/9.

Personalia

Else Kupfer vom Deutschen Theater in Berlin hat sich mit Walter Ritter-Bandow vom Lustspielhaus vermählt.

Todesfälle

A. Fedotow in Moskau. Geboren 1863. Regisseur und Schauspieler am Kaiserlichen Kleinen Theater in Moskau.

Nachrichten

Der städtische Beitrag zu den Goethefestspielen von Düsseldorf wurde von 3000 auf 7500 Mark erhöht. Die Anschaffungen des Vereins übernimmt die Stadt später zu siebzig Prozent des Anschaffungswertes.

Theodor Brandt verläßt am ersten September seine Stellung als Regisseur am wiener Burgtheater. Sein Nachfolger wird Fritz Müller vom Teplitzer Stadttheater.

Die Presse

Griselda.

Vossische Zeitung: Alles Gute an diesem Schauspiel führt ein verstecktes Dasein.

Nationalzeitung: Die Aufgabe des neuen Griseldis-Dramas ist in der zweiten Hälfte nicht klar und voll gelungen. Und doch ist der Kampf der Geschlechter in den ersten Partien reich an poetischen Würfen von stolzer Herrlichkeit.

Lokalanzeiger: Ein Stück, das durch einzelne Szenen stark fesselt, in vielen Momenten an die besten Schöpfungen Hauptmanns erinnert, als Ganzes aber doch zu seinen schwächern Werken gezählt werden muß.

Morgenpost: Eine auf Rührung gemünzte, lockere, falsch shakespearesierende Szenenfolge.

Börsencourier: Es ist, als wäre Hauptmann, nachdem er unter einem starken Eindruck voller Kraft und Freudigkeit ans Werk gegangen, bei der Vollendung recht ermattet.

Deutsche Tageszeitung: Wieder eine verlorene Schlacht. Wieder ein Versuch, im Kern undramatische Vorgänge theaterwirksam zu machen.

Berliner Tageblatt: Wie immer finden sich am Wege dieser Dichtung, auch wo er nicht mehr in die Höhe führt, lyrische Schönheiten und plötzliche Inspirationen, wie sie nur dem echten Poeten gegeben werden. Aber schärfer noch als in den letzten Stücken zeigt Hauptmann auch eine Lässigkeit in der Sprachbehandlung, die gerade ihm schwer zu verzeihen ist.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 11
18. März 1909

Das Häßliche im Drama / von Kurt Singer

Bei allen Berührungspunkten, die Mittel und Effekt den beiden Kunstgeschwistern, der redenden und der tönenden Dichtung, sowohl rein technisch wie nach der Seite des seelisch Empfindbaren und Gemütstiefen verlieh, blieb von alters her in den Wirkungskreis der einen wie der andern hie und da eine peripherische Lücke, die zu füllen nur der Schwester gelingen wollte. Die Dichtkunst eroberte sich das Recht, von vornherein abschließenderes und universelleres Vermögen zu offenbaren. Sie konnte es, weil ihr Ausdrucksorgan selbst in den Anfängen ihrer Entwicklung ein einheitliches und schon im Rohbau verwertbares, kunstreiches Rüstzeug bot. Mit ihr mußte die Musik einen langen Kampf um die Unabhängigkeit bestehen, und in einer Zeit, die uns Prosa- und Vers-Werke allerersten Ranges schenkte, fand die Musik noch nicht den Weg von der einfachen, streng einstimmigen Diatonik zur Mehrstimmigkeit, von der zeitlich unbegrenzten Note zur Mensuralnote, von der melodischen Phrase des blassen canto firmo zum polyphonen, stimmweis voll entwickelten Kunstgesang.

Denn selbst die Griechen, die als ältestes Volk über das Wesen der Kunst, über Tonverhältnisse und Rhythmik nachdachten, die zuerst theoretische Grundsätze ausarbeiteten, erlebten die Zeit nicht, wo die Ausübung der Musik als Begleitung zum Drama (Chor) oder gar als selbständiges Instrumentalstück auch nur im entferntesten an das Niveau ihrer Theorema heranreichte. Als Offenbarung innerster Kunstbegeisterung, als Ergebnis verinnerlichter Kunstauffassung kam sie also der Dichtkunst gegenüber nicht in Betracht. Und selbst heute, wo schon die Musik, die sich auf die ursprünglichste Einfachheit ihrer Mittel besinnt, sehr wohl imstande ist, alle Stadien des Affekts zum Ausdruck zu bringen, von der zartesten Empfindungslyrik bis zur sattesten, höchst gesteigerten dramatischen Wucht, heute selbst wagt sich die Musik nicht aus den Grenzen des Erhabenen, Natürlichen, Lichtvollen heraus. Nie ist der Ekel, nie die Sinnlichkeit oder Häßlichkeit an sich zur Vorlage der fortgesponnenen tonischen Bearbeitung gewählt

worden. Das Häßliche und Lichtscheue war in der Musik nie mehr als vorüberfliegende Episode. Das Unadelige konnte und mußte durch die Weihe der Töne geadelt werden. Eine ganz moderne Kunst fordert auch hierin, schon mehr. Der Furiengeist der Straußschen ‚Salome‘ läßt in schrillsten, durchdringenden Orchesterfarben die ganze Unnatur einer eigenwillig fanatischen Seele Takt für Takt aufblitzen, aber sie erschüttert selbst in den persönlichsten Momenten weniger durch selbsttätige Ausführung eines festen Programms, als durch die Vertiefung und farbenreiche Nachgestaltung des vorliegenden Stimmungsmaterials. Aus künstlerischer Intuition ist Anempfindung geworden. Gequälte Anempfindung. Wagners Motive konnten schon deswegen in dem angegebenen Sinne nicht propagierend wirken, weil weder moralische noch physische Schwäche, weder intellektuelle noch rein physische Halbheit einen Rahmen für die Vertreter der germanischen Götter- und Mythenwelt abgeben konnte. Aber freilich, in der Musik kann die grelle Dissonanz zuweilen schon einen kurzen und markigen Anklang an jene Abart der Dichtung geben, die aus dem Geist des Natürlichen und Normalen herabsteigt in die Niederungen und auch der Unnatur in bedeutsamen Momenten zu einem unveräußerlichen Recht verhilft.

Die Dichtung war von Anfang an fesselloser. Da sie in deutlicher und leicht verständlicher Zunge sprach, ließ die Beherrschung des Worts und der freien Gedanken-Aeußerung, ohne der Ueberlegung und dem Zweifel allzu weiten Spielraum zu geben, doch nur in ihr einmal den ästhetischen Schaden durch einen moralischen Zwang, eine sittliche Forderung verdecken; sodaß, wenn man mit einigem Verständnis des Dichters Intentionen folgt, für den Beobachter eine an sich niedrige Handlung direkt die Bedeutung einer moralischen Rettung gewinnen kann. Als solche wirkt sie aber auch in ihrer Häßlichkeit schön, wenn ihre Motive aus dem Geistesprozeß freien zielbewußten Denkens herauswuchsen und zum Handeln drängten; schön, wenn selbst die auf unlautern Beweggründen sich türmende Ruchlosigkeit eine Tragweite verbürgt, die für die Zukunft des Täters erzittern macht und dauernd das ästhetische Unbehagen verdrängt; schön, wenn nach Schillers Wort „die Autonomie des Gemütes und die Autonomie der Erscheinung coincidieren“.

Auch der absoluteste Gefühlsmensch wird keinen Augenblick anstehen, Orest nach seiner mutigen Tat an Aegisth und Klytämnestra, oder Hamlet seines Königsmordes wegen einen Helden zu heißen. Soll die Bühne einen weit begrenzten Kreis menschlicher Moral plastisch herausarbeiten, so gibt der Mord hier dem feinst gemeißelten Werk die letzte Glätte, die, im besten Sinn effektvoll, die Schönheit des Rohbaus erst vollendet und idealisiert. Soll sie Historien, schlechthin verbürgte Realitäten mit dem Wesen dramatischer Schönheit identifizieren, so muß sie eben zunächst und vor allen Dingen die Forderung erfüllen, die sie von dem Publikum, das die Wirkung empfängt, konsequent verlangt. Das Prinzip der rücksichtslosen Gerechtigkeit genügt, um die gegen Blut rebellierenden ästhetischen Gemüter zum Schweigen

zu bringen und ihr Gefühl zum Knecht ihres Willens zu machen. Unter diesem Zeichen führt uns der Dichter siegreich selbst auf ungewollten Bahnen. Trotz der Dreistigkeit des Degenstichs fühlen wir nur die Genugtuung, daß hier die Kraft des Dichters, die menschlich nachempfundene Leidenschaft Hamlets und der moralische Effekt seiner Tat auf den Hörer in einem einzigen konsonierenden Grundakkord eins geworden sind. Diese Harmonie aber ist als Ding an sich Schönheit. Das Schönheitsgesetz wird also in der Poetik ebensowenig wie in der bildenden Kunst durch die Darstellung des erschütternden Todes verletzt.

Wenn die Griechen ihren Todesgott sich nicht als abschreckend rohes Skelett, sondern als liebreizenden Knaben mit gesenkter Fackel dachten, so weist ihre Empfindung schon auf den religiösen Gedanken einer glücklichen Ewigkeit, eines freundlichen Jenseits hin. Dieser Zug aber hemmt den Ausdruck der Häßlichkeit, die an jedem verwesenden Körper haftet, und trägt das Gemüt aus der Stumpfheit der Trauer in die Lichtheit der Tragik, indem sich zur blassen Gegenwart ein Quant froher Zukunftshoffnung gesellt. Denselben Zug finden wir in der Dramatik wieder, wenn der Mord zum Ausklang einer moralischen Idee, zur Verwirklichung eines sittlichen Zwangs wird.

Der Tod in seiner natürlichen, lösenden Erhabenheit allerdings bedarf der fürsprechenden Nebenumstände nicht, um sein Recht im Drama zu behaupten. Ja, er bringt zuweilen sogar eine gewisse wohltuende Erhebung mit sich, zumal in Augenblicken, da sich das Schicksal eines Dulders eben zum Wall von Bösartigkeiten und Widerwärtigkeiten türmte, wenn sich gegen ihn das ganze Heer der Unglücksteufel verschworen, die seinen Lebenssinn und seine Lebensmoral zererütteten.

Die unmenschlich betrübte, in Kummer zerfleischte Seele eines Königs Lear erheischt von unserm Gefühl geradezu dringend die Billigung eines den Wahnsinn und das Elend endenden Todes, wie sie nachträglich allen tragischen Existenzen zuteil wird, die ihren Tod errungen haben; uns beruhigt der Tod durch die in ihm zur Auslösung gebrachten Prinzipien wie durch die seelische Befreiung, die er dem qualvollen Kämpfer, dem leidenden Helden zugleich mit uns schenkt. Ein solches ästhetisches Wohlsein zwingt uns der Tod des alten Moor ab, so stirbt Major Ferdinand von Walter, so Maria Stuart, so sterben Don Carlos, Agnes Bernauer, Hedda Gabler. Allen schwebt auf der sterbenden Lippe die bedeutungsvolle Lebensverneinung, die ihnen den Tod zur Erlösung macht. Es sind erhabene, heroische, tief sittliche Motive, die uns die Abstraktion von einer etwa noch moralischern Daseinspflicht so leicht machen. Nur dieser eine Weg führt zum Ausgleich der dramatischen Konflikte, ja zur Würdigung und Glaubensechtheit der dramatischen Charaktere. So dünkt uns Rosmers und Rebekkas Tod, der die Idee der Gemütsreligion und der Fessellosigkiet freien Kämpfertums zur Wahrheit führt, natürlich und groß. So versöhnt uns Othellos Selbstmord mit der drückenden Tragik einer zugleich empörenden und in ihrer Schuldlosigkeit erhabenen Tat an Desdemona. Gunnars Mord an Thorolf, dem

Lieblingssohn des alten Örnulf vom Fjord (‚Nordische Heerfahrt') ist ein Drama allein; denn in diesem Schwertstreich spiegelt sich blendend die ungeheure Schicksalsmacht wieder, die ihre Würfel blindlings schleudert; unter diesem Schwertstreich höhlt sich eine Welt von Gräbern aus, eine Welt, in der die Pflicht der Bruderliebe und der Bruderrache sich in einem tragischen, friedlosen Ausgang begegnen.

Anders wirkt der Tod, wenn Gewalt, Feigheit, plumper Ergeiz, halsstarrige Willensfröhnung ihm den Stempel der Unfreiheit und Unmoral aufdrücken. So weit voneinander hier zuweilen die Idealbegriffe von Pflicht und Wille, die Berechnung der Tat in ihrer Gegenwärtigkeit und ihrer Konsequenzen in der Zukunft liegen, so leicht hierbei auch die Natürlichkeit des Handelns, das ‚Menschliche, Allzumenschliche' im Tun und Lassen problematische Naturen gefangen nehmen könnte, — der unnatürliche Tod einer Antigone, eines Duncan, eines Marquis Posa wird durch keine Berechnung verschönt, durch kein Klügeln idealisiert. Ihre Mörder bleiben in ihrer Schuld und schrecken uns mehr ab, als sie uns erschüttern; denn ihre Tat ist jedesmal die einer sorglichen Ueberlegung, einer rein materiell zu Erfolg führenden Initiative, die gar nicht den ernsthaften Versuch macht, an Gerechtigkeit und Sitte zu appellieren. Solche Schauspiele würden das Gleichgewicht unserer ästhetischen Vorstellungen und Empfindungen schädigen, wenn nicht als Befreier von diesem drückenden Zwang die Sühne (im Altertum die Rache der Eumeniden) in ihr verbrieftes Recht träte. Wo die Strafe, wie etwa bei des Sophokles ‚Antigone', nicht gerade augenfällig ist, wirkt das Schuldbewußtsein und die Gewissenspein des Täters (Kreons) noch niederdrückender, als die Strafe, die dem Gequälten sittliche Erleichterung bringen könnte. Denn jetzt erstehen die Toten dräuend wieder — „mit zwanzig tödlichen Morden an den Häuptern und treiben uns von unsern Stühlen" (Macbeth). Das sisyphusartige Lechzen der Sünde und des Zweifels nach einem lösenden und labenden Trunk wird hartnäckig streng verworfen. Das ist echt tragisch und dramatisch.

Die Bedeutung des Todes im Drama ist Jahrzehnte lang von den Dichtern übersehen und unterschätzt worden. Die Haupt- und Staatsaktionen störten denkreisere Seelen allein schon durch ihre Willkür, die Schicksalstragödien durch den bindenden Zwang der fälschlich heraufbeschworenen Antike. Denn dem Schicksal, das sich aus dem Wettstreit zwischen Wille und Weltlauf ganz natürlich gab, wurde der blinde Zufall gleichgestellt, und die ewige Gerechtigkeit des Verhängnisses wurde so verdeutelt, daß zur rechten Zeit der rechte deus dauernd in die Handlung einfahren und nach Maßgabe der dichterischen Absicht strafen und morden mußte. Erst in der ‚Braut von Messina' und in der ‚Iphigenie' wurde die Antike würdig und stilgerecht dem modernern Schauspiel wiedergewonnen. Und als Hofmannsthals ‚Elektra' über die Bretter ging, da bewies das junge Drama auch dem Einsichtslosesten, eine wie hohe sittliche Kraft die Vereinigung des Alten mit dem Neuen ausstrahlen kann. (Schluß folgt)

Für Hauptmann / von Julius Bab

Ein offener Brief

Lieber Jacobsohn,

es ist nun doch schon beinahe ein ganzes Jahrzehnt, daß wir zusammen im literarischen Gefecht stehen, oft in äußerlicher und meist auch in ideeller Gemeinschaft, soweit es um Dinge der Bühne, um Drama und Theater, ging. Eine sehr wesentliche Gemeinsamkeit unsrer anfänglichen Bemühungen war der Kampf gegen Hauptmann, oder besser gegen die literarische Position, die dem Dramatiker Hauptmann von der damals alleinherrschenden Kritik der uns voraufgehenden Generation angewiesen wurde. Es war eine Generation kluger und nüchterner Leute, erwachsen bei Taine und Haeckel und erzogen vom Geiste des Wilhelm Scherer, der Heinrich von Kleists heiliges Mysterienspiel mit den Worten: „Eine frivole Posse, nicht glücklich in Ernst und Tiefe gewendet" erschöpfend charakterisiert glaubte. Das naturalistische Dogma wollte damals sterben, aber es war noch nicht tot; und seine letzten Kräfte sammelten sich in dem Bemühen, Gerhart Hauptmann der deutschen Nation als den neuen Dramatiker einzureden, Hauptmann, der am vollkommensten die Illusion wirklicher Menschen, das Gefühl realen Lebens auf der Bühne zu schaffen wußte. Wir Jüngeren lebten des Glaubens, daß die wichtigsten Lebensdinge hinter der rational-realen ‚Natur' zu finden sein müßten, gerade mit Hülfe der Kunst zu finden. Daß ein Kunstwerk deshalb nur aus seiner eigenen Form Gesetz und Wert empfangen, daß Naturtreue nichts und Illusionskraft nur ein Sekundäres an der eigentlichen künstlerischen Schöpfung sein könne. Und gerade dem Drama schien von seiner Form die Bestimmung klar gewiesen, im dialogischen Zusammenprall das Ineinanderwirken großer Gegenkräfte durch die Natur hindurch spürbar zu machen und durch gleichmäßige Erfühlung aller Gegenstimmen die ewige Notwendigkeit dieses Kampfes, den großen Frieden hinter dem Streit aufzudecken. Als die kriegerischste und doch parteiloseste, die lebendigste und doch überwirklichste, als die philosophischste Form wurde uns das Drama klar — und der lyrisch ergriffene, nervöse Dichter Hauptmann erschien uns deshalb nicht als ‚der', ja überhaupt nicht als ‚Dramatiker'. Daß man ihn als Meister und Vorbild dramatischer Künstlerschaft uns hinstellte, schien die Fernsicht zu verstellen auf die großen und eigentlichen Möglichkeiten der szenischen Dichtkunst, auf die tiefsten Kräfte der Theaterkunst, die sich an einer andern, bedeutungsstärkern Poesie wieder entzücken sollten. So waren wir gereizt gegen diesen großen Namen; so liefen wir Sturm gegen Hauptmann und seine Epigonen — und seine Propheten. Ich glaube, ich bin damals leidenschaftlicher als Sie gewesen in meinem theoretischen Zorn, habe um des letzten großen Mangels willen oft im ganzen verworfen, wo Sie doch im einzelnen anerkannten, habe allen Ton auf geistige Gebrechen gelegt, wo Sie doch auch bei der Fülle sinnlicher Schönheiten würdigend zu verweilen

wußten. Diese Schlacht, die wir vor bald einem Jahrzehnt begannen, haben wir, denke ich, gewonnen. Wir wissen nämlich — obwohl die Herren, die 1890 jung waren, uns zuweilen noch mit der für Neugeborene bestimmten mitleidigen Freundlichkeit betrachten, wissen wir das —: es gibt bereits eine neue Generation hinter uns, und diese jungen Leute, die heute zwanzig Jahre alt sind, die aber in einem halben Menschenalter das Heft in den Händen haben werden, für die ist nach allem, was ich sehe und höre, der Kunstrationalismus, gegen den wir uns noch zu wehren hatten, eine kaum gekannte Sage, und der lebendigste deutsche Dramatiker ist ihnen viel eher Hebbel als Hauptmann. Was uns Programm ist, wird ihnen schon überliefertes Gut, ist ihnen ‚Tradition', an der sie weiter umbilden werden zu ihrer Zeit.

Gerade in diesem Punkte also, den der Name Hauptmann am besten anzeigt, könnten wir zufrieden sein und der schönen Einigkeit genießen, die die Frucht gemeinschaftlich erreichter Erfolge zu sein pflegt. Aber siehe da: ich muß mich heute an Sie wenden, um Widerspruch zu erheben, Widerspruch gegen Ihr jüngstes Verdikt in Sachen Hauptmann. Ich habe diese ‚Griselda' mit einem starken, allen deutlichen Bedenken trotzenden Genuß gelesen und finde mein so gewonnenes Wertgefühl bestritten, nicht nur von den offiziellen Wettermachern der berliner Tagespresse — sondern auch von Ihnen. Und dies ist mir merkwürdiger. Denn, da wir vom gleichen Grundgefühl ausgingen, hatte unser Urteil auch im einzelnen gleichen Schritt gehalten. So ziemlich wenigstens. Ich entsinne mich freilich aus den letzten Jahren, daß mich einige lyrisch-leidenschaftliche Momente der ‚Pippa' stärker ergriffen, aber im ganzen war mir doch die verschwommene Halballegorie des Stückes so peinlich wie Ihnen. Ich entsinne mich, daß mir in den unglücklichen ‚Jungfern' die Schönheit der ursprünglichen Vision zuweilen lebhafter wurde — aber im ganzen mußte ich mit Ihnen und allen sagen: eine Totgeburt. Dann, bei ‚Kaiser Karls Geisel', gaben Sie, der Majorität entgegen, meinem dankbar bejahenden Gefühl Wort — obschon ich meine Freude an diesem erhabenen Kaisermenschen vielleicht noch unbedingter und leidenschaftlicher betont hätte. Es scheint: Bei ziemlicher Einigkeit im großen war doch eine gewisse Tondifferenz da, eine latente Spannung. Die ist nun zum Ausbruch gekommen. Sie haben diesmal mit der Majorität gestimmt: ganz und gar stand im Vordergrund Ihres Urteils die dramaturgische Verwerfung, während in mir die poetische Entzückung über jeden Einwand triumphierte. Was hat es zu bedeuten, daß wir über diesen Mann, der einmal den Grund unsrer besten Einigkeit bildete, und an dem jedenfalls noch jetzt sich alles Meinen von Bühnenkunst in Deutschland entscheidend offenbaren muß, so verschiedenen Glaubens werden konnten? Hat sich die Generation, deren Gemeinsames wir einmal so stark in uns fanden, bereits so sehr nach verschiedenen individuellen Entwicklungsrichtungen getrennt? Oder sind es etwa ganz zufällige äußerliche Gründe, die mir ein so besonderes Ver-

hältnis zu der neuen Hauptmannschen Poesie geben? Es hat vielleicht einiges allgemeines Interesse, diese Fragen zu beantworten.

Zunächst: ich liebe und schätze dieses Stück, nicht weil ich für seine dramatische Grundschwäche blind bin, sondern obwohl ich sie erkenne. Hauptmann ist natürlich nicht über Nacht ein Dramatiker geworden. Immer wieder mangelt die Geisteskraft, schmerzlich gefühlte Gegensätze bis in ihre letzten Tiefen, ihre gemeinsamen Wurzeln zu verfolgen; immer wieder bleibt deshalb in der Lösung seines Themas etwas Unbefriedigendes, Zufälliges, Unnotwendiges — Undramatisches. Auch die ‚Griselda' ist kein Drama, ist nur szenische Lyrik: aber das rein Dichterische, der Gefühlsausdruck, die Versprachlichung einer Seelensituation scheint mir hier so leuchtend rein, so erschütternd stark, daß ich es als hellen Undank empfände, wollte ich mein dramaturgisches Nein voranstellen. Mir sind diese zwei Menschen ganz lebendig und ohne Bruch. Ich finde es nicht unwahrscheinlich und nicht neurasthenisch, sondern namenlos selbstverständlich und naturgemäß, daß die überschäumende Kraft, die den Grafen Ulrich solange hindert, sich in der Ehe oder irgend einer andern Bindung zu genügen, einmal, auf einen Punkt konzentriert, einen einzigen Menschen umkreisend, zu den wildesten Ueberhitzungen eifernder Liebe führen muß, daß seine Liebesleidenschaft in das benachbarte Extrem überspringen und wider das Geliebteste wüten muß, bis zur Gefahr der völligen Vernichtung, bis zur äußersten Gefahr — um dann völlig und jäh wieder zurückzuspringen. Das scheint mir alles psychologisch höchst einwandfrei. Und daß Griselda, die so ganz eine Bäuerin ist, auch ganz eine Fürstin wird, ist mir nicht minder ‚natürlich'. Denn es ist nur der Rangunterschied von Ganzen und Halben auf der Welt — alles andre ist Zufall. Wer das Genie der Sachlichkeit besitzt, wer im Kuhstall wahrhaft Herr ist, wird auch am Hofe Herrscher sein. Griselda ist schon beim Dungfahren adlig. Mit dieser psychologischen Darlegung kann ich freilich nur gegen die ästhetisch Unschuldigen etwas ausrichten, die Hauptmanns Stück wegen der ‚unwahrscheinlichen Charakterführung' verwarfen. In Wahrheit sind solche realpsychologischen Erwägungen weder beweisbar noch beweisend. Das Lebensmögliche ist in seelischen Dingen eine höchst subjektive Kategorie, und zur Begründung einer ästhetischen Wertung deshalb ganz untauglich. Aber Sie selbst sind ja nicht so naiv gewesen, Sie geben das schlechte Vorwerk preis und ziehen sich in eine wahrhaft ästhetische Zitadelle zurück. Sie schreiben: „. . . dann sind wir immer noch bereit, diesen Zustand ohne logische, ja sogar ohne psychologische Motivierung zu glauben, sobald seine Aeußerungen ihn ästhetisch motivieren. Bei Hauptmann sind diese Aeußerungen ohne selbständigen Wert. Sie sind Literatur. Allgemeine Empfindungen werden nicht zwingend individuell geformt, sondern vag und typisch, sprunghaft und sprachlich reizlos angedeutet."

Und da haben wir nun freilich die Meinungsdifferenz, die nicht mehr aus dem Unterschied realpsychologischer Erfahrungen und Vorstellungen,

sondern aus der Differenz unserer sprachkünstlerischen Eindrücke stammt. Sie hat die ‚ästhetische Motivierung', des Dichters Wortzauber nicht überwältigt: ich finde ihn fast ohne Auslassen stark, ganz eigen und voll rührender Schönheit. Und nicht nur in den drei ersten Bildern; deren Lebenslicht hat kraft eines groben Irrtums sogar den guten Nicolaiten der ‚maßgebenden' Blätter eingeleuchtet. Diese hielten die Bauernderbheit der drei Szenen für ‚Natürlichkeit' und merkten nicht, wie höchst stilisiert, wie sehr vereinfacht auch ihre Sprache war, wie sie ganz — Märchenszenen waren! Denn ein Märchen, ein ganz harmonisch gebildetes, ist dieses ganzes Bühnengedicht. Ist denn niemandem die merkwürdige und an sich so gefährliche Zeitlosigkeit dieses Gedichts aufgefallen, das Kulturattribute aus allen Epochen vom Jahre 900 bis zum Jahre 1900 zieht? Und trotzdem gibt es keinen peinlichen Kulturwirrwarr, sondern eine außerhistorische Stileinheit. Denn die Menschen der ‚Griselda' leben in einer kindhaft klaren, gradlinigen, schlichtfarbigen Welt — durch die Worte, die sie sprechen. Diese Sprache erscheint mir nämlich keineswegs ungeformt, papiern, vag, sondern höchst planvoll stilisiert. Diese ganz grammatisch korrekten, trocken, klar konstruierten Satzbilder erzeugen eine primitive, kindlich tastende Stimmung und erreichen (ein paar Entgleisungen ins Logisch-Raffinierte hier, ins Mystisch-Verworrene dort zugegeben) genau denselben Effekt wie die gleichen Satzformen bei Maeterlinck: eine Märchenwelt steigt auf. Und wie groß ist die dichterische Kraft dieser einzelnen Bild-Visionen (ich beginne absichtlich erst beim vierten Bild): die ‚gekrönte Mähderin', die Erdenbraut im Fürstengarten; das alte Bäuerlein vor der gekrönten Tochter, das vom Kalbe erzählt und von den Hühnern daheim und der ‚gnädigen Gräfin' drei junge Tauben zur Wochensuppe bringt und ihr den Vatersegen gibt für das große Menschenschicksal, das über allen Rang vereint; und der eiferndtolle Vater in Krämpfen von Angst, Wut und Liebe, während draußen das Kind geboren wird; wie Griseldis mit fürstlich erhobenem Haupt im Bauernkittel davongeht und schon aus dem Ziegenstall zu dem fabulierenden Alten hervortritt, als wäre sie nie gegangen; und wie sie heimkehrt und die Stufen wäscht, reinwäscht von der Schmach, hier nur wie ein sehr geliebtes Ding gehalten, nicht wie ein freischaffender Mensch geehrt worden zu sein — ist diese lückenlos leuchtende Kette köstlich gefundener Märchenbilder nicht eine dichterische Tat? Läßt nicht am rechten Ort ein scheuer, halb verhaltener Rhythmus, aus den fibeltrockenen Sätzen brechend, in diesen Bildern ein großes Gefühl von Leben laut werden? Ein Märchenleben — ein Lebens-Märchen. Die ‚Nora', die zum Märchen geworden ist. Der freigeborne Mensch, dem auch um mächtigste Liebe und höchsten Rang sein freiarbeitendes Ich nicht feil ist: „Hier meine zwei Füße, das ist mein Stand". Zum Märchen geworden. Lösende, beschwichtigende Liebe umbreitet den Kampf. Ein Gewitter zuckt und löst sich in Helle. Dies Stück kommt aus einem Gefühl, dem einst wild Gefordertes schon sicherer Besitz ist. Ein weh-

mütig lächelndes Erinnern, eine kräftig heitere Zuversicht: die Nora, die zum Märchen wurde. Das ist der menschlich schöne, für kulturelle Menschen bedeutsame Ton des Gedichts. Der ideelle Extrakt aus einem zunächst nur schönen, schönen, schönen Gedicht.

Bei alledem bleibt bestehen, daß dieses schöne Gedicht kein Drama ist; daß der lyrischen Gefühlsergründung der Dinge hier nicht jenes klare Begreifen der Welt gesellt ist, durch das die dialogische Form mehr als Einfühlung, Stimmung, Ergriffenheit wecken kann: nämlich jenen Zustand tiefster Erschütterung und erhabenster Gesichertheit zugleich, den wir tragische Wirkung nennen. Hauptmanns Fabel, stets nur vom Strom der Empfindung, nie von zügelnder Einsicht gelenkt, versagt an entscheidender Wendung dies Gefühl heiliger Notwendigkeit. Wir ‚müssen' ihm da nicht folgen, wir könnten nur ihm, dem Dichter, folgen, wenn wir wollen. Aber wir sollten wollen, denn in diesem Undrama, dieser szenischen Lyrik steckt doch nun einmal die reichste dichterische Kraft, die heute in Deutschland für die Schaubühne arbeitet. Alle andern sind sehr viel geringere Dichter, wenn sie vielleicht reinere Dramatiker sind. Die Theorie strebt zum Höchsten, wie es nur der reinen Form gelingt, und muß deshalb die absolut reine Form lehren. Die Kritik aber sucht die Werte des Gegenwärtigen und darf das relativ Kostbare nicht bei Seite werfen, weil es sich durch besondere Umstände nur in einer Mischform kristallisieren konnte. Ich bekenne, ein leidenschaftlicher Theoretiker zu sein — aber ich hoffe, daß ich kein pedantischer Kritiker bin. Ich glaube, daß man schöne Wirklichkeit überall kosten und ehren und sich ihren Genuß nicht durch Vergleiche mit dem Absoluten trüben soll. Die Erkenntnis, daß es eine große dramatische Kunst jenseits Hauptmanns geben muß, darf heute als gesichert gelten. Wollen wir uns nun nicht der reinen Freude überlassen: was dieser Hauptmann trotz allem für ein Dichter ist!?

Sie, lieber Jacobsohn, gehörten sonst so wenig, ja vielleicht noch weniger als ich, zu den kritischen Pedanten. Wie ist es möglich, daß Sie, und mit Ihnen doch so mancher kunstempfindliche Mann unter den Kritikern Berlins, vor lauter dramaturgischen Bedenken blind blieben für die reinen, reichen Schönheiten dieses Szenengedichts? Wenn unter dem Etikett ‚Rüdesheim' mir ein guter Mosel vorgesetzt wird, so genügt doch wohl ein Wort der Richtigstellung — worauf ich das schöne Gewächs vom Nebental dankbar genieße. Was für ein greulicher Ideologe wäre, wer statt dessen entrüstet den guten Saft ausgösse?! Solch Ideologe sind Sie doch wohl nicht — was hat Sie denn also diesmal poesietaub gemacht? Die Frage wäre anmaßend und beleidigend, wenn ich sie nicht beantworten könnte. Aber ich glaube, ich kann es. Ich habe nämlich seit Jahren vor dem ganzen ‚literarischen Berlin' etwas voraus: ich gehe nicht mehr in Hauptmann-Premieren, sondern lese am nächsten Morgen in aller Stille das Buch. Eine Hauptmann-Premiere nämlich ist meines Bedünkens der kunstfeindlichste Aufenthalt, die anti-ästhetischste Situation, die Berlin hergibt.

Außer etwa der Börse, an sehr erregten Tagen, weiß ich keinen Ort, der zur Aufnahme ästhetischer Eindrücke so ungeeignet ist, wie das Parkett des Brahmschen Theaters an solchem Abend. Bei einem Fußball-Match sind die Leute ja schließlich auch auf das Resultat gespannt; aber immerhin ein bischen Objektivität, Beschaulichkeit, Aufmerksamkeit auf die Kraft und Kunst der Leistungen selbst bleibt übrig. Dies ist ein Apollotempel gegen die Premierenschlacht, die Saisonsensation von Berlin W.: da die Frau Kommerzienrat und der Herr Bankdirektor kommen, um Dichterschicksal zu machen, um mitzumachen am Kurswert des ‚neuen Hauptmann‘, um am Ende zu johlen oder zu klatschen, zu zischen oder zu trampeln. In diesem Haus, in dem es um keine Sache, sondern um ein praktisches Resultat geht, ist eine Atmosphäre, die künstlerischen Genuß fast unmöglich macht; kann hier irgend eine Kraft der Bühnenkunst wirksam werden, so allein die brutale wegsichere Energie des Theatralikers (oder Vollblut-Dramatikers), die Hindernisse stürmt und die Bestie dort unten gewaltsam am Zaum nimmt. Das ist die einzige Kraft, zu deren Wahrnehmung man unter diesem Premierendruck fähig ist. Es ist diejenige, die Hauptmann am entschiedensten fehlt. All sein Dichterisches, das leise, zart, zag ist, kann auch zu offenen Sinnen nicht durch diesen dicken Dunst dringen. Es muß in dieser Stimmung verloren gehen — so gründlich, daß es für die meisten auch durch eine nachträgliche Buchlektüre nicht einzuholen ist.

Darum scheint es mir im vitalsten Interesse des Dichters zu liegen, daß das Buch nicht, wie es jetzt leider der Brauch ist, bis nach der Aufführung ängstlich gehütet, sondern ein bis zwei Wochen vor der Premiere ausgegeben wird. Damit wird dieser sicherlich ihr sensationelles Gepräge genommen werden. Aber das Dichtwerk wird einer Kritik begegnen, die seine Schönheiten in Ruhe aufgenommen hat und seine dramatische Kraft noch immer an dem lebendigen Bühneneindruck messen kann.

Le théâtre et le livre ont des conditions d'existence absolument différentes.

Zola

Wenn man sieht, wie widersprechend die Urteile sind, die über ein und dieselbe ästhetische Erscheinung gefällt werden, und sich überzeugt hat, daß sie sich oft so wenig vereinigen als auf Bildungslosigkeit oder unlautere Motive zurückführen lassen, so möchte man an allem kritischen Bemühen verzweifeln. Es läßt sich auch durchaus nicht leugnen, daß das geheimnisvolle Gesetz der Wahlverwandtschaft sich dem Kunstwerk gegenüber ebensowohl geltend macht, wie es das Verhältnis des Menschen zum Menschen bestimmt, und daß die gründlichste Demonstration niemals eine einmal versagte Neigung einflößen oder einen einmal vorhandenen Widerwillen besiegen wird. Denn dieses Gesetz ist ja eben nichts als der instinktive Ausdruck der Notwendigkeit, die allem Individuellen innerhalb des Allgemeinen seinen Kreis anweist, die ihm befreundeten Elemente, aus denen es hervortrat, zur Nahrung und Erquickung zuführt und es vor den feindlichen, die es vernichten würden, warnt. **Hebbel**

Das Allerpersönlichste bestimmt immer unser Urteil oder doch fast immer.

Fontane

Findest du das wahr, was ich sage — gut. Wenn nicht, so hast du offenbar andre Augen, und es wäre töricht, wenn ich von dir verlangte, daß du mit ihnen sehest, was ich mit den meinen sehe. Es ist darum nicht weniger wahr. **Emerson**

Das österreichische Theatergesetz / von Fritz Telmann

Zunächst ein paar Worte zur Feststellung der Priorität. Dazu möchte ich bemerken, daß ich im allgemeinen nicht sonderlich hinter meinen Ideen her bin, besorgt, daß andre sich ihrer bemächtigen. Ich denke eben, es wird mir schon wieder was Neues einfallen. Wenn beispielsweise die neue Organisation der deutsch-österreichischen Bühnenschriftsteller auf Grund des Programmes, das ich ihr, unter andern auch in diesen Blättern, entwarf, rüstig weiter arbeitet, so kenne ich ihren sichtlichen Erfolgen gegenüber kein andres (über die Schwelle des Bewußtseins gelangendes) Gefühl als das der Freude, daß ich zu einer guten und nützlichen Sache Anregungen geben durfte. Anders beim Theatergesetz. Hier liegt geflissentliches Totschweigen einer Arbeit vor, die nun schon weit mehr als ein Dezennium hinter mir liegt. Es gilt aber auch andrer Priorität zu wahren. Wenn die Forderung nach einem deutschen Reichstheatergesetz zur Schaffung eines Entwurfes, später vielleicht auch zu seiner Annahme durch den Reichstag geführt haben wird, bevor das stets von neuem stockende österreichische Parlament Zeit und Lust findet, sich mit dem ihm vorliegenden Theatergesetz zu befassen, so könnte der Anschein erweckt werden, als wären wir Oesterreicher auch in diesem Falle Nachtreter, nicht Selbstschöpfer, Beeinflußte, nicht Anreger. So sei denn zum Gedächtnis und zum Frommen kommender Rechtshistoriker, die über deutsches Theaterrecht ‚arbeiten' wollen, festgestellt: daß ich im Dezember 1896 als Obmann der wiener ‚Arbeiterbühne' in einer Volksversammlung zuerst die Forderung nach einem österreichischen Theatergesetz erhob; sie historisch, juristisch, ästhetisch, politisch begründete; eine Volksbewegung zu ihrer Unterstützung und sodann ein Komitee von Schriftstellern und Theaterleuten (hier beginnt die Tätigkeit Burckhards und Ofners) zur Ausarbeitung des dem Parlament vorzulegenden Entwurfes ins Leben rief; als Schriftführer dieses Komitees und mit seiner Unterstützung die Einbringung des vollendeten Entwurfes in beiden Kammern des österreichischen Reichsrates förderte; schließlich nach nahezu dreizehnjähriger agitatorischer Arbeit noch die ‚Union dramatischer Autoren und Komponisten' zu einer Aktion für das Gesetz, mit dem sich jetzt ein ad hoc zusammenberufener Ausschuß des Abgeordnetenhauses befaßt, veranlaßte. Was in Deutschland jetzt über ein Reichstheatergesetz gesprochen und geschrieben wird, geht in letzter Linie auf österreichische Anregungen zurück.

Das Theatergesetz, wie es in dem österreichischen Entwurfe (Wien, Manz, 1897) vorliegt, umfaßt drei Hauptstücke, von denen die beiden ersten, Theaterzensur und Theaterkonzessionswesen, öffentlichrechtlicher, das dritte, die Theaterverträge behandelnde, privatrechtlicher Natur sind. Ein

weiterer Abschnitt, der die Rechtsverhältnisse des Autors zu Direktionen und Agenten regeln sollte, wurde in unserm Komitee zwar nicht ausgeführt, aber angeregt. Wenn ich mich recht erinnere, hat Bahr damals auf verschiedene onerose Verträge, die deutschen Autoren, wie Hartleben und andern, von Theaterdirektoren und Agenten auferlegt wurden, hingewiesen und für gesetzlichen Schutz plädiert. Ich denke, die Normalverträge, die wir hier in der ‚Union dramatischer Autoren und Komponisten' und die Deutschen im ‚Verband Deutscher Bühnenschriftsteller' ausgearbeitet haben, würden dem künftigen Gesetzgeber zu dieser Novelle zum Theatergesetz reiches Material bieten.

Bezüglich der Zensur setzt unser Entwurf fest: „Vor jeder Ankündigung einer öffentlichen theatralischen Vorstellung ist das zur Aufführung bestimmte Werk der Landesstelle in jener Form vorzulegen, in der es zur Darstellung gelangen soll. Wenn innerhalb vierzehn Tagen nach erfolgter Einreichung ein Verbot nicht erfolgt, ist die Aufführung und auch jede Wiederholung zulässig." Dazu habe ich zu bemerken, daß die Vertreter der ‚Arbeiterbühne' in dem Komitee, darunter auch ich, das Institut der Präventivzensur überhaupt aus dem Gesetz eliminiert wissen und blos die Regelung der repressiven Verfolgung bei durch die Aufführung etwa begangenen Uebertretungen der Strafgesetzes, analog wie im Preßgesetz, normiert wissen wollten. Auch heute noch bin ich ein entschiedener Gegner jeder Zensur und verweise hinsichtlich der Möglichkeit ihrer Aufhebung auf die ‚freien Städte', in denen der Mangel der behördlichen Bevormundung keine sichtbare Verschlechterung des Niveaus der Schaubühne gegenüber andern Bühnen Deutschlands gezeitigt hat. Aber die Mehrheit des Komitees war für unsre radikale Auffassung nicht zu gewinnen. Wichtig ist, daß das Gesetz für die Zensurerledigung eine gebundene Frist normiert, wodurch den bei uns nicht seltenen Verschleppungsversuchen der Behörden ein Riegel vorgeschoben wird. „Das Verbot einer Aufführung kann nur dann erfolgen, wenn die Aufführung den Tatbestand eines strafgerichtlich verfolgbaren Deliktes in sich schließen würde. In dem Verbotserkenntnisse sind die inkriminierten Stellen oder Momente unter Angabe ihrer behaupteten strafrechtlichen Qualifikation genau anzugeben." (§ 19 des Gesetzes.) In diesem wichtigen Paragraphen wird zum ersten Mal an Stelle der Willkür der Verwaltungsbehörden dem Rechte Eingang verschafft. Nur was den Tatbestand eines strafrechtlich verfolgbaren Delikts bildet, darf gestrichen werden, oder es darf ein ganzes Stück nur aus dem Grunde, weil sein Inhalt nach dem allgemeinen Strafgesetz verfolgbar ist, verboten werden. Beispiel: Wenn einer ein Stück schreibt mit der aus dem Inhalt offen hervorgehenden Tendenz, den Diebstahl im allgemeinen als lobenswerte Handlung hinzustellen, so könnte sein Werk auf Grund des Strafgesetzparagraphen (Aneiferung zu verbotenen Handlungen) verboten werden; dagegen dürfte ein Stück, das den außerehelichen Geschlechtsverkehr eines katholischen Geistlichen zum Gegenstande hat, sofern die Dichtung selbst

nicht das Vergehen der öffentlichen Sittlichkeit involviert, nicht wie bisher verboten werden. Denn in diesem Falle verletzt eine Figur des Stückes das Gesetz (Kirchen- oder Staatsgesetz), nicht der Autor. Auch die Bestimmung, daß der Einreicher ein motiviertes Verbotserkenntnis bekommen muß, ist wichtig. Denn nur auf ein solches kann sich ja ein Rekurs stützen. Neu für Oesterreich ist ferner die Bestimmung, daß der Rekurs im ordentlichen Instanzenzuge der politischen Behörden bis an den Verwaltungsgerichtshof zulässig ist. Die letzte Instanz ist also eine richterliche. In Deutschland besteht schon jetzt die Möglichkeit der Berufung an das Oberverwaltungsgericht, das sich wiederholt, wie im Falle der ‚Weber', trefflich bewährt hat.

Auch hinsichtlich des Konzessionswesens geht die Tendenz des Gesetzes sichtlich dahin, das sogenannte ‚freie Ermessen' der Behörden tunlichst zu beseitigen und an Stelle dessen die Rechtsprechung zu setzen. § 3 des Gesetzes bestimmt nämlich: „Die Theaterkonzession darf von der Landesstelle (in Deutschland: Regierungspräsidium) nur verweigert werden: 1. Wenn der Konzessionswerber die ihm in der Höhe eines Drittels des voraussichtlichen Jahresetats aufzutragende Sicherstellung für die Forderungen des Personals und der Autoren nicht erlegt hat. 2. Wenn der Konzessionswerber nicht eigenberechtigt ist oder sich ehrloser Handlungen schuldig gemacht hat." Der Konzessionswerber braucht also nicht wie bisher bei der Behörde um Gnade und Wohlwollen zu betteln, vielmehr muß die Konzession ihm erteilt werden, wenn er den gesetzlichen Bedingungen Genüge leistet. Einen Nachweis der künstlerischen Qualifikation glaubten wir in dem Gesetz nicht fordern zu sollen. Die Erfahrungen, die man bis jetzt mit ihm gemacht hat, sind gerade nicht sehr ermutigend, und ein Statthalter oder Regierungspräsident ist nicht immer berufen, über die künstlerische Qualifikation eines künftigen Theaterleiters zu entscheiden. Für die Erledigung des Gesuches um Konzessionserteilung ist gleichfalls der Behörde eine gebundene Frist (drei Monate) vorgeschrieben. Auch die Bestimmungen für die Entziehung der Theaterkonzession bilden einen bemerkenswerten Fortschritt. Nach den heutigen Normen ist der Theaterdirektor fortwährend der Gefahr der Konzessionsentziehung ausgesetzt, die dem Belieben der Behörden anheimgestellt ist, und gerät dadurch in gefährliche Abhängigkeit von den staatlichen Organen. Nach unserm Entwurf (§ 11) kann die erteilte Theaterkonzession nur widerrufen werden: wenn die Kaution infolge irgend einer Wertverminderung oder einer Erhöhung des Jahresetats die im Gesetz geforderte Höhe nicht mehr erreicht und die Ergänzung nicht innerhalb vierzehn Tagen geleistet wird; wenn der Theaterdirektor entmündigt wird oder in Konkurs gerät; endlich wenn er wegen eines ehrlos machenden Deliktes verurteilt wird. Auch gegen die Verweigerung oder Entziehung einer Theaterkonzession wird der Partei ein Beschwerderecht an den Verwaltungsgerichtshof (in Deutschland käme das Oberverwaltungsgericht in Betracht) eingeräumt.

Aus dem Abschnitt ‚Theaterverträge' (besser hieße er: Schauspielerverträge) sei im folgenden das Wichtigste erwähnt. „Die Engagementsverträge müssen schriftlich errichtet werden; das Mitglied hat eine Ausfertigung zu bekommen." (§ 24.) „Im Falle der Erkrankung eines Mitgliedes hat dieses bei für nicht länger als ein Jahr geschlossenen Verträgen durch sechs Wochen, bei für länger als ein Jahr geschlossenen Verträgen durch drei Monate Anspruch auf volle Gage mit Ausschluß des Spielhonorars." (§ 28). „Der dem Vertragsabschluß nachgefolgte Eintritt körperlicher und stimmlicher Gebrechen, welcher das Mitglied zu seiner künstlerischen Tätigkeit ungeeignet macht, ist dem Fall einer Erkrankung gleichgestellt." Ebenso bei weiblichen Mitgliedern Schwangerschaft. § 29 bestimmt, daß ein Vertrag ungültig sei, wenn nicht dem Kündigungsrechte des Unternehmers ein gleiches Kündigungsrecht des Mitgliedes entspreche. Für die Vorproben hat halbe Gage gezahlt zu werden. (§ 30). „Im Falle der Verehelichung darf ein weibliches Mitglied den Vertrag innerhalb eines Monats nach Abschluß der Ehe für aufgelöst erklären." Gegen den berüchtigten Kündigungsparagraphen richtet sich ein Zusatz zu § 29: „Die Vereinbarung eines in die Spielzeit fallenden Kündigungstermines ist unzulässig". Danach soll es also unmöglich sein, daß ein Direktor für ein Fach sieben Vertreter engagiert und auf Grund seines angemaßten Kündigungsrechtes innerhalb der ersten vier Wochen sechs von ihnen entläßt, die dann mitten in der Saison schauen mögen, wo sie ein Engagement finden. § 32 setzt fest, daß die Konventionalstrafen für beide Vertragsteile in gleicher Höhe festgesetzt sein müssen, widrigenfalls der Vertrag seine Gültigkeit verliert. Endlich werden Vereinbarungen nach Art des berüchtigten Bühnenkartells (Boykottierung eines kontraktbrüchigen Künstlers durch sämtliche Verbandsbühnen) für ungiltig erklärt. Den Schluß dieses Abschnittes bilden Bestimmungen zum Schutz der Schauspieler gegen Ausbeutung durch die Agenten.

Wie ich höre, ist die deutsche Reichsregierung gesonnen, den Wünschen nach Kodifikation des Schauspielerrechtes Rechnung zu tragen, widerstrebt aber der gesetzlichen Regelung von Zensur und Konzessionswesen. Ich würde aus taktischen Gründen unsern Freunden im Reiche empfehlen, ein Junktim zwischen beiden Forderungen aufzustellen. Die populärere, die der Sozialpolitik für die Schauspieler, kann die Regierung nicht umgehen. Sie wird sich auch der scheinbar weniger dringenden Kodifikation des Zensur- und Konzessionsrechtes nicht entziehen können, wenn die Parteien des Reichstages erklären, daß sie nur eine Kodifikation des gesamten Theaterrechtes akzeptieren. Bei uns in Oesterreich liegt die Sache wesentlich einfacher. Wir haben dem Parlament den fertigen Entwurf ins Haus gesandt. Das Haus ist darin einig, ihn anzunehmen, wenn — ja, wenn erst der deutsch-tschechische Sprachenstreit aus der Welt geschafft ist.

Die Kahl / von Willi Handl

Was das Theater unsrer Kultur zu geben habe, wird jetzt von vielen gefragt. Letzthin erst hat Egon Friedell amüsant und gehaltvoll, in seiner Besprechung eines Meyrinkschen Einakters, eine spaßhaft-bewegliche Klage gegen alle Derbheit und Lüge im theatralischen Betrieb losgelassen. Und was da sein rüstiger Humor mit den Püffen eines Groteskkomikers niederzuboxen versucht, das haben andre mit dem Messer der Logik in seine nichtigen Bestandteile zu zerlegen oder mit der Sonde des Aestheten bis auf seinen hohlen Grund hinunter zu untersuchen vorgegeben. Unter ihnen, und nicht zuletzt, auch ein paar Kritiker von Rang, denen ihr Beruf schließlich nichts weiter mehr ist als ein Instrument, ihre müdegehetzten und aufgebrauchten Nerven an dem Gegenstande ihrer ewigen Plage bitter zu rächen. Es wäre vergebens, der Feindseligkeit dieser Ablehnenden und Gereizten, unter denen so viele feine Köpfe sind, irgend welche Gründe entgegenführen zu wollen. Gründe gibt es hier wie drüben haufenweise, gleich wirksam und gleich wertlos. Auf sie kommt es auch gar nicht an.

Sein unbeweisbares Gefühl auszusprechen, ist sicherer und ersprießlicher, als mit Abstraktem auf Abstraktes loszuschlagen. Und das Gefühl großer Persönlichkeiten schafft sich, sowie es irgendwo künstlerisch dargestellt erscheint, von selbst seine Atmosphäre von zeugender Wärme und wirkt weiter, indem es Gleichgestimmten die Lust bringt, sich im Höheren wiederzuerkennen und bestätigt zu finden. Wenn Leidenschaft für das Theater sich leidenschaftlich ausspricht, in einer Form, die aus dem Dämmern ungeklärter Empfindung in das gestaltende Licht einer bedeutungsvollen Sachlichkeit hervorgetreten ist, so hat sie sich genugsam bewiesen, und weder sie noch ihr Gegenstand bedarf einer weitern Rechtfertigung. Und so scheinen mir die Bücher, in denen das Leben des Theaters künstlerisch gefaßt wird, ein tüchtigeres Dokument für seine Schönheit zeugende Kraft zu sein, als die scharfsinnigen Deduktionen, die beweisen wollen, was nicht zu beweisen ist. Freilich sind sie auch viel seltener. Die einfache Schilderung von Zuständen versagt da völlig; so etwas würde höchstens in das Gebiet der sozialen Kritik gehören und für den Anteil des Theaters am Aufbau höher kultivierter Geistigkeit nichts zu sagen haben. Dies zu vollbringen ist nur einer souveränen Schöpferkraft gegeben, die, zugleich gläubig und skeptisch, leidenschaftlich und überlegen, dem äußern Schein hingegeben und vor Kräften der Seele demütig den Oberflächen des Lebens mit der Uebermacht eines Beherrschers, aber seinen Geheimnissen mit tiefer Ehrfurcht nahe kommt. Eine solche Darstellung, gleich intensiv an innerlichem wie an äußerm Leben, kann natürlich nur das Geschenk einer Künstlerschaft sein, die zu völliger Reife des Sehens und Verstehens gediehen ist und von dem ersten Brausen ihrer Jugend doch noch das rhythmische Gefühl, intuitive Leidenschaft und eine große Liebe für die heißen Zonen dieses Daseins zurückbehalten hat.

Es gibt in unserm Schrifttum nur wenige Künstler, denen so jugendlich zu reifen geglückt ist. Zu diesen wenigen gehört Hermann Bahr. Und keiner hat so wie er die Schönheiten und die Schrecken, alles Grauenhaft-Niedrige und alles Unfaßbar-Sublime des Lebens auf dem Theater künstlerisch herzugeben vermocht. Vor Jahren erschien sein Roman ‚Theater', worin das Spukhaft-Zauberische jener Atmosphäre zum ersten Mal vor unsern modernen Augen sichtbar wird. Von innen her, aus hingerissener Stimmung, die doch immer ihres künstlerischen Ausdrucks mächtig bleibt, sind die Gestalten hervorgebracht: oft grotesk bis zur Unglaublichkeit und doch wieder so elementar, so voll vom naturkräftigen Walten und Treiben ungebrochener Instinkte, daß es gerade ihre Besonderheit und scheinbare Unglaubwürdigkeit ist, aus der sich die unumstößliche höhere Wahrheit, das atmosphärisch Echte der Stimmung bildet. Gleich einem wüsten Traum, mit wachen Augen geträumt, stürzt die Reihe dieser Personen vorüber, Menschliches und Tierisches auf eine gemeine und doch wieder herrliche Art mit Göttlichem vermischend. Der Künstler hat, von seinem Stoff besessen und doch in voller Herrschaft über ihn, dem leidenschaftlichen Leben in seinem Romane so sehr den Zug und die Größe kosmischer Gewalten anzutäuschen vermocht, daß selbst alle menschlichen Schicksale, die sich dabe offenbaren, vor diesem höhern Geheimnis klein und gleichgültig erscheinen. Als Auszug und Grundgehalt dieses Buches bleibt dem Genießenden immer der sinnlich lockende Schauer vor einer Welt, die ganz anders ist als andre Menschenwelten; so anders, daß in ihr die gewohnten und sonst leicht unterscheidbaren Züge von Liebe und Ingrimm, Herzlichkeit und Betrug, Niedertracht und Aufopferung, Leidenschaft und Leere des Gemüts unaufhörlich zu neuen, grauenhaft und bestrickend seltsamen Gebilden durcheinanderfließen und ineinander verschmelzen.

Hier sind die Umrisse und Grundlinien dieses verwirrenden Lebens gezeichnet, der Boden hingebreitet, aus dem seine Gestalten, gespensterhaft, aber doch greifbar, aufsteigen. Und was in diesem Buche ganz Milieu, Stimmung, Atmosphäre ist, verdichtet sich in dem letzten Werke, das Bahr geschrieben hat, zu einer einzigen grandiosen Persönlichkeit. Dieser Roman: ‚Die Rahl' (bei S. Fischer in Berlin) handelt nicht mehr vom Theater; er will nach genau vorgezeichneten Grundsätzen ein Abbild der ganzen Menschheit geben, wie sie sich, in einzelnen leicht faßbaren Typen erkennbar, innerhalb unsrer Kultur bewegt. Aber als Gipfel und blendendster Ausdruck dieser Menschheit ist eine Schauspielerin hingestellt, die alles Zarte und alles Brutale, alles Erhabene und alles Fragwürdige des Theaters, wie es Bahr in jenem andern Buche gezeigt hat, mit wunderbar suggestiver Kraft in sich vereinigt. In ihr wird offenbar, wie das künstlerische Wesen dieser Leute hinter unscheinbaren Formen des Alltags wie hinter einer Maske lauert, sich verhält und verbirgt, sich gleichsam tot stellt und durch nichts zu erwecken ist als nur durch den Funken aus dem spannungsreichen Dunstkreis des Theaters. Diese Frau hat zweierlei Leben. Aber das eine wäre

ohne das andre nicht denkbar, und beider Schönheit wird nur durch ihren Gegensatz offenbar. Ihre Herrschaft über das Leben und ihre Herrschaft in der Kunst sind von derselben Wurzel, aber von verschiedenem Ausdruck. Im Leben, als Dame, versteckt sie ihren Willen zur Macht in kleine, sorglos hinspringende Launen, verteilt ihn sozusagen auf Stunden und Minuten, ergreift und verwirft ohne Plan und ohne Verantwortung. Ihre Seele erkennt sich nicht, und der gewaltige Trieb, zu schaffen und voll Macht zu sein, stößt im Dunklen an allerlei Kleines und Nichtiges, wirft es um, verändert, erhebt, zerschmettert es ohne bedeutende Lust, ohne aufreißenden Schmerz, in einer unausgesprochenen Ungeduld, nur dieses bedeutungslose Leben hinzubringen, bis das Höhere, das Eigentliche kommt. Wie dies nun als ein scheinbar Fremdes und von außen Wirkendes herantritt, nicht etwa als entfaltete Begeisterung aus ihrem eigenen Willen wirkend, sondern eher wie ein böser Zauber, wie eine unwiderstebliche Dämonie, das gibt auf das Wunderbarste ein Gefühl von dem elementaren Weben, Wetterleuchten und Blitzen in dieser Atmosphäre. Was in jenem frühern Buche aus Beobachtung, Schilderung und Darstellung des Einzelnen herausströmte, erscheint nun konzentriert zu einer Gewalt, die nicht so sehr in einer Persönlichkeit als vielmehr über ihr mächtig wird. Dem Bereich des gewöhnlichen Wollens entrückt, auf eine fast überirdische Art vollzieht sich in ihr die Umwandlung vom Niedrigen zum Erhabenen, von vielfältiger und zusammengesetzter Lüge zur geklärten und verklärten Wahrhaftigkeit — jene Wandlung, die eigentlich bei allen, die dafür Empfindung haben, den wirkenden Zauber des Theaters ausmacht. Hier erscheint er als ein besonderer Segen der Kunst über einer einzelnen Person, ideal erhöht, aber doch fest umgrenzt und in alle Wirklichkeit und Sachlichkeit des Lebens eingesetzt. So lebt dieser Zauber in menschlicher Gestalt vor unsern Augen und gleichzeitig als Symbol in unserm Gefühl. Und eine Ahnung dämmert auf, daß das Theater, so erfaßt und durchleuchtet wie hier, als ein Sinnbild und gedrängter Inhalt aller Kunst und alles höhern Menschendaseins genommen werden kann. Von diesem Zentrum strahlt dann die wärmende und befeuernde Wirkung in jede andre Figur und in jeden Vorgang des Buches. Und darum gibt es, auf seinen bedeutenden und weithin führenden Wegen durch die vielgestaltige Menschheit, als seinen wertvollsten Inhalt doch immer wieder die tiefbewegte und stolzbewußte Aussprache eines Künstlers mit der Kunst.

Der Souffleur / von Tristan Bernard

Gédéon sprach: „Ein Theaterportier, wie du ihn schilderst, ein Kerl von der Allmacht und Allgewalt des lieben Herrgotts, ist mir in meiner Praxis noch nicht begegnet. Aber lange Zeit, viele Wochen hindurch, hat mir eine andre Persönlichkeit mächtig imponiert; sie erschien mir als der strengste Richter meiner Werke und meines Ich. Er nannte

sich Fillette und war Souffleur an dem Theater, das mein erstes Stück, den ‚Modernen Tugendbold‘, spielte.

Fillette war keineswegs jener einflußreiche Mitarbeiter, wie man ihn an gewissen Bühnen trifft, der geschickte und geübte Souffleur, der sich in seinem Manuskript das Spiel in allen Einzelheiten notiert, der Menschenkenner, der in die Seelen der Schauspieler blickt, deren Gedächtnis er nachzuhelfen hat, der Souffleur, der genau weiß, wer von seinen Leuten alles gebracht haben will und wer gern flott weiter schwimmt, der Souffleur, der sich über die vielen kleinen Willkürlichkeiten der Textbehandlung nicht weiter aufregt — Schauspieler dieser Spezies tummeln sich zwar ab und zu auf der grünen Weide längs des geraden Weges, aber schließlich finden sie doch ihre Straße wieder — der ideale Souffleur, der sich die Worte notiert, wo die Herrschaften stolpern, der diese Worte im Manuskript genau unterstreicht, um sie im gegebenen Augenblicke scharf zu bringen . . .

Andrerseits gehörte Fillette auch nicht zu jener Gattung Souffleure, die der Zufall auf ihren Platz geweht hat. Er war nicht der arme Teufel, dem man eine Stellung geben wollte und der nun die mitleidigen Schauspieler zur Verzweiflung bringt. Ich habe mal einen gekannt, der nur einen Fehler hatte, aber dieser Fehler war schlimm. Der Mann dachte zu viel, und zwar zur Unzeit. Er zerbrach sich den Kopf über den Sinn des Textes, den er zu soufflieren hatte — und plötzlich, mitten in der Szene, versank er in tiefe Betrachtungen. Gelegentlich begegnet sein Auge dann dem herzbewegenden Blick einer Naiven, die mitten in ihrem kindlichen Gerede stecken geblieben ist, oder dem zornigen Antlitz eines Heldenvaters, der keine Worte mehr findet, um dem unwürdigen Sohn seine gerechte Empörung zu Gemüte zu führen . . . . Der Souffleur hat vergessen die Seiten umzudrehen, und nun irrt sein Auge fassungslos im Buch umher . . . . sein Entsetzen entgeht den Schauspielern nicht und ist nicht gerade geeignet, ihnen Vertrauen einzuflößen. Ich habe einen Souffleur gekannt, der den besten Willen hatte, doch immer im Hintertreffen war; er hatte sichs durchaus in den Kopf gesetzt, den Darstellern die Worte nachzusprechen, die sie eben in die atemlose Menge geschleudert hatten. Und da seine Stimme gerade nicht leise war, so bildeten sich die Zuschauer der ersten Parketreihen ein, es sei ein Echo im Saale.

Fillette hielt, möchte ich sagen, die Mitte zwischen dem amtlich geheiligten Souffleur und den gefährlichen Dilettanten, von denen ich eben sprach. Er war recht geschickt in seinem Handwerk, wandte keinen Blick vom Manuskript und kannte die Schauspieler. Aber man hatte nicht den Eindruck, als sei er durch übermäßig starke Bande an das Institut gefesselt. Ich habe seitdem Gelegenheit gehabt, ihm in verschiedenen Theatern zu begegnen. Er hat die Unrast eines Outsiders. In den fünfzehn Jahren, die ich ihn kenne, ist er nicht älter geworden. Sein Gesicht ist mager, sein Haar ist fein — es wippt wie Daunen auf seinem Kopf. Er ist fünf oder sechs Jahr älter als ich, aber er hat mir auch den Kneifer voraus,

nach dem ich mich seit meiner frühsten Kindheit sehne, und den mir bisher leider kein Augenarzt verschrieben hat. Er trägt einen Schnurrbart, der eben so wenig präzisierbar ist wie sein Haar; Fillette läßt sich am Abend rasieren und sieht am nächsten Morgen noch immer rasiert aus -- der Himmel weiß, wie das zugeht. Seine Kleidung ist einfach, aber sauber. Seine Nägel sind nicht sehr rein, doch sorgfältig geschnitten.

Zum ersten Mal sah ich ihn auf der Arrangierprobe des ‚Modernen Tugendbolds'. Er saß vor seinem kleinen Tisch an der Rampe auf dem mit Brettern zugedeckten Soufflierloch. Denn auf den Proben ist der Souffleur nicht die verborgene, geheimnisvolle, fast übernatürliche Persönlichkeit; da hat er nicht den Nimbus der Unsichtbarkeit, man kann ihn anreden oder anschauen nach Herzenslust.

Als ich auf die Bühne kam, traten der Regisseur und alle meine Darsteller auf mich zu, um mir zu dem Erfolg zu gratulieren, den ich mit der Vorlesung meines Stückes gehabt hatte. Nur er, der Souffleur sagte nichts zu mir . . . und doch hatte man die Rollen mit ihm ‚kollationiert', so daß er das ganze Stück gehört hatte.

Ich war ein wenig betroffen. Ich kannte diese Enttäuschung von meinen journalistischen Anfängen her. Wenn ich in die Druckerei kam, um Korrektur zu lesen, dann war ich erstaunt, daß die Setzer, die meinen Artikel gesetzt hatten, und der Hauskorrektor, der ihn gelesen hatte, so gar nicht von der Schönheit meines Werkes überrascht waren . . . Warum sagten sie mir nichts? . . .

In den ersten Tagen waren die Schauspieler sehr liebenswürdig. Immer wenn ich auf die Bühne kam, empfingen mich Lobeserhebungen. Nur er, der Souffleur, redete kein Wort. Nicht aus Liebe zur Schweigsamkeit, denn er sprach mir von tausend andern Dingen: von den Fehlern des Abschreibers, von den besten Bleistiftsorten, von der Zugluft, die auf der Bühne herrschte, von dem Gedränge auf den Straßen — nur von meinem Stück redete er nicht. Schließlich konnte ich an nichts andres mehr denken. Und ich bemerkte nicht einmal, daß die Begeisterung der Schauspieler allmählich nachließ, daß sie mein Stück viel kühler und familiärer beurteilten. . . Diese Beobachtung hat für einen Autor etwas Schmerzliches. Warum hält die Bewunderung nicht an, und warum ist der erste Ueberschwang ohne Dauer?

Am Ende der ersten Woche kam der Direktor, der sich gleich nach der Vorlesung des Stückes auf die Reise nach dem Süden gemacht hatte, wieder in Person auf die Bühne. Er ließ sich die vier Akte vorspielen, die man bereits mit dem Souffleur probierte. Da er weniger ‚verbraucht' war als wir andern, so bekam er einen ausgezeichneten Eindruck, und er mußte seine Freude laut verkünden. Und auf der Bühne oben stimmten alle unisono ein, nur nicht der eigensinnige Souffleur. . . Ich blieb nach der Probe einen Augenblick bei ihm stehen, unter dem Vorwand, ich hätte einige Kleinigkeiten im Manuskript zu suchen. Ich hoffte, nun würde

er ausrufen: „Ah! der Direktor hat Recht. . . Das Stück ist ausgezeichnet. . .“ Aber auch jetzt sagte er kein Wort. Es war klar, er mochte das Stück nicht. . . Und auf einmal war er für mich der einzige Mann von Geschmack, der einzige unbestochene Kritiker in diesem ganzen Hause. Ich ging heim, höchst unglücklich und voll Zweifel an meinem Talent.

Drei oder vier weitere Proben wurden in Gegenwart des Direktors abgehalten. Seine Meinung vom Stück, zuerst überschwenglich, dann vertrauensvoll, dann ein wenig gezwungen, dann unsicher, entwickelte sich unbarmherzig nach den Gesetzen der Natur. Obgleich Anfänger, wußte ich mich doch bereits mit solchen Schwankungen abzufinden. Und dann mußte ich auch immer an Fillettes schweigende Mißbilligung denken.

Da, eines schönen Nachmittags, als man von etwas ganz anderm sprach, sagte der Souffleur plötzlich zu mir, indem er mir mein Manuskript hinhielt: „Sie, Herr Bernard, der Sie ein so hübsches Stück geschrieben haben. . . .

Da auf einmal hatte das Urteil Fillettes für mich nicht mehr die geringste Bedeutung. Also — wenn er bis heute geschwiegen hatte, so hatte er aus Zufall, aus Zerstreutheit geschwiegen?! Er dachte nicht schlecht von meinem Stück. . . Das war mir zwar nicht unangenehm, aber der Mann war mir nicht mehr interessant.

Und so kams, daß Fillette für mich wieder eine belanglose Persönlichkeit wurde, nachdem er dummerweise sein geheimnisvolles Schweigen gebrochen hatte.“

Erlebnis / von Peter Altenberg

Meine Mama war schrecklich unsanft mit ihren Dienstboten, direkt hysterisch aufgeregt mit diesen armen Sklaven —. Da wurde im ‚Thalhof‘ in Reichenau, unserm geliebten Sommersitze, neben Mamas Zimmer, nur durch eine Tür getrennt, ein Erzherzog einlogiert. Eines Nachmittags erfuhren wir es, wie hohe Herren mit ihren Dienstboten zanken! „Josef, Sie haben es also unterlassen, die weiße Flanellhose mit einzupacken?! Ich bin konsterniert, Josef; ja, ich bin konsterniert. — — — In der Tat, Josef, ich bin ganz konsterniert!“

Da sagte ich Zwölfjähriger zu meiner Mama: „Hörst du, wie noble Leute ihre Dienstboten, die sich etwas zuschulden haben kommen lassen, ausschimpfen?! Du solltest doch wenigstens nächstens sagen zur Resi: „Sie Mistvieh, Sie Trampel, Sie faules Mensch — — — ich bin ganz konsterniert!“

Meine arme Mama wurde ganz verlegen und nahm sich seitdem zusammen —. Der Erzherzog und ihr naseweises Söhnchen hatten ihr eine Lektion gegeben!

Rundschau

Gedanken über Schiller

Es ist eine der beklagenswertesten, vielleicht die beklagenswerteste Tatsache der neuern Literaturentwicklung, daß Schiller bei seinem Tode keinen Nachfolger hinterlassen hat, der das, was er in einem beispiellosen Kampfe für die Tragödie als Form erobert und zum Teil wieder hatte aus der Hand fallen lassen, ausgebaut und entwickelt hätte. Es scheint, daß heute erst, wo wir die Relativität aller Inhaltswerte einsehen, die Zeit gekommen ist, in der wir Schiller zu würdigen wissen: als den einzigen Tragiker, der die Kunst bewußt von allen inhaltlichen Bestimmungen abzulösen und auf rein formale Prinzipien zu basieren trachtete. Wir erkennen heute, daß er damit für die praktische Dramaturgie denselben ungeheuern Schritt tat, den Kant für die Fundierung der Moral ausgeführt hatte. Wie dieser seine ethische Grundantwort, leitete er seine Kunstform nicht etwa ab aus einer irgendwie ‚erhöhten' oder ‚vertieften' Nachbildung der in der realen Welt objektiv bestehenden, struktiven Notwendigkeiten, sondern er gestaltete sie aus der Notwendigkeit einer eindeutigen Antwort auf unabweisliche seelische Bedürfnisse der menschlichen Natur, auf ein ewiges Postulat der praktischen Vernunft im Zuschauer. Denn er verwechselte keineswegs die Kunst mit der Wissenschaft, wie es etwa Hebbel immer und mit Stolz getan hat; er sah in ihr nicht die ‚realisierte Philosophie' oder die ‚Darstellung des Lebensprozesses an sich', sondern er handhabte sie als ein praktisch-religiöses Mittel, den Zuschauer in jenes höchst persönliche Erlebnis zu versetzen, nach dem seine tiefste Menschlichkeit dürstet: in das Erlebnis der Freiheit. Wir tun uns heute etwas darauf zugute, die menschliche Freiheit zu leugnen, weil unsere ‚exakte' Wissenschaft sie nicht kennt; wir bedenken dabei nicht, daß die Freiheit ihrem Wesen nach ja gar nicht ‚erkannt' werden kann, da all unser Erkennen nur im kausalen Zusammenhang möglich ist und die Freiheit gerade in der Unabhängigkeit von kausaler Bestimmtheit liegt. Freiheit wird nicht erkannt, sondern unmittelbar im Innern erlebt. Wer sie kennt, der weiß, daß in ihr alle menschliche Größe beruht, und daß das tiefste Streben der menschlichen Natur darauf ausgeht, sie sich in jedem wechselnden Moment neu zu erwerben und so zu bewahren. In ihrer objektiven Erscheinung aber erkennt er sie in jener mystischen Notwendigkeit, die sich offenbart, wo immer die beiden realen Grundfaktoren des praktischen Lebens, Müssen und Wollen, Schicksal und Charakter sich ursachlos auf einem Wege treffen, in einer Tendenz sich identifizieren; und er sieht sie eben in jenem über alles kausale Erklären hinausgehenden Sichanziehen und Sichverzahnen der beiden Faktoren, in der rein formalen Beziehung zwischen beiden, die so ursachlos und so notwendig ist, wie die Beziehung zwischen den beiden Seiten einer arithmetischen Gleichung. Und darum geht die Forderung im Drama unabweislich auf die Darstellung einer Identität eines Schicksals und eines Charakters; nur das Anschauen einer solchen

Identität bewirkt jene Erhebung auch in der Zermalmung, die das Wesen der tragischen Wirkung ausmacht. Denn ihr Anblick allein versetzt uns in die Glut des Freiheitserlebnisses, und sie allein wird darum in allerletztem Sinne als Notwendigkeit, als Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Organismus anerkannt. Das ist die große Mahnung, die Schiller uns Heutigen, die wir auf der Suche nach immer neuen inhaltlichen Notwendigkeiten abschüssige Bahnen gegangen sind, entgegenhält: Daß Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk aus andern Quellen fließen, als aus der Nachbildung der in der realen Welt bestehenden Notwendigkeiten und Gesetzmäßigkeiten. Die Kunst kennt keine andern Gesetze als ihre eigenen, am allerwenigsten die der Materie, die sie begreift. Im Drama ist dasjenige notwendig und gesetzmäßig, was vom Zuschauer als notwendig und gesetzmäßig empfunden wird. Denn die Kunst ist nicht etwas im Haushalt der Welt Ueberflüssiges, was sie wäre, bestünde sie in der illustrativen Realisierung irgend eines philosophischen Systems, sei es nun des Hegelschen, sei es des Darwinschen. Sie ist vielmehr eine nötige Antwort auf ein nötiges Bedürfnis; und zwar nicht auf ein bloß intellektuelles Bedürfnis, sondern auf das letzte und tiefste Bedürfnis des Menschen als Totalität, auf jenes einzige formale Postulat der praktischen Vernunft, auf das sich alle andern reduzieren lassen, auf das Postulat der Freiheit.

Es hängt alles davon ab, daß wir diesen prinzipiellen Standpunkt wieder zu dem unsern machen. Dann aber gilt es, ihn derart weiterzuentwickeln, daß wir mit aller Energie und allen Mitteln eines vorgeschrittenen Jahrhunderts die Eierschalen inhaltlicher Bestimmungen endgültig abstoßen, die sowohl dem moralischen Formalismus Kants als dem ästhetischen Schillers noch allzu innig anhaften. Erst wenn wir so das formale und absolute Ideal der Freiheit von der Durchsetzung mit dem inhaltlichen, durchaus relativen Ideal der Gleichheit gereinigt haben, erst dann wird es uns gelingen, die moderne Mannigfaltigkeit des Lebens mit der klassischen Strenge der Form zu vermählen. Und erst dann wird die klassische Regeneration der Moderne ihren Weg gefunden haben, den wir schon so lange und mit so heißer Sorge suchen. Heinz Schnabel

Der Fluch

In der Winterausstellung der Sezession waren Holzskulpturen von dem Russen Barlach zu sehen: wuchtige, wulstige Massen mit den harten Kanten des Messerschnitts; braun, schwer und in den Formen zäh, wie Erdschollen. Die Menschengesichter ohne eigentlichen Ausdruck, mystisch im Urhaft-Stofflichen gefesselt, ekstatisch-stumpfsinnig; die Glieder träge und wie unter unsichtbaren Traglasten niedergedrückt.

Das Buch des Polen Stanislaus Wispianski, das mir vorliegt, löst ähnliche Empfindungen aus: dumpfe, wuchtende Gefühlsmassen sind in engen Seelen gestaut und entladen sich stammelnden Lippen in ungefüg ringenden, hart umränderten Worten. Christen- und Heidentum, Glaube und Aberglaube, zu klumpigen Wolken gebaut, hängen über den Häuptern dieser Geschöpfe, die gebeugt gehen, als sei die Himmelsluft eine Last, sie zu atmen schon Schuld. Und das Leben ein dunkler Fluch, der von den Lippen Gottes fiel. —

‚Der Fluch', eine Tragödie in einem Aufzug, ist nach dem — verdächtig superlativischen — Vorwort „wohl die vollendetste Tragödie, die

ein slavischer Dichter je geschaffen". Diese Behauptung kann man füglich der Kontrolle der slavischen Literaturwelt überlassen. Uns erscheint ihr Bau banal, wo nicht ungeschickt; ihre Handlung unbeträchtlich; ihre Personencharakterisierung unzureichend. Dies alles mag gewollt sein; denn es ist ein Bauernstück, soll sogar, wie mir Landsleute des Dichters sagen, nicht in der Sprache der Literatur, sondern in dem Dialekt der Landbevölkerung — zweifellos in Nachahmung des deutschen Naturalismus — geschrieben sein. Mag auch sein, daß das Stück „die tiefste und wahrste Darstellung der polnischen Volksseele ist". Aber das alles bringt es uns nicht nah, im Gegenteil, und macht die verundeutschte Herausgabe (von K. Rozycki, bei Etzold in München) nicht notwendig. Die Blütezeit des document humain ist, Gott sei Dank, vorbei.

Harry Kahn

Die großen Jungen

Um den Unterschied zu begreifen, der deutsches und französisches Wesen in der Beurteilung des erwachenden Geschlechtstriebes trennt, muß man sich das Studentendrama ‚Les Grands' von Pierre Veber und Serge Basset im Odéon ansehen. Aber man sollte, bevor man unter den antikisierenden Portikus dieses grauen Theaters tritt, vorerst einen Spaziergang in dem nur wenige Schritte entfernten Luxemburggarten machen, der jetzt, an den sonnigen Nachmittagen des milden pariser Winters, von regstem Leben widerhallt. Alles scheint hier, vor diesem bezaubernd schönen Panorama der Terrasse, wo französische Anmut sich so glücklich mit den strengen Linien florentinischer Gartenkunst verschwistert, eigens der Jugend zu Ehren da zu sein. In den Alleen um den großen Kiosk herum drängen sich die zahllosen Liebespaare, mit Scherzen und Lachen, weil trotz armseligen Mansarden und kümmerlichem Mittagstisch das Leben so strahlend lockt. An der langen Statuenreihe von Faunen, Satyren und Bacchantinnen entlang, deren hüllenlose, übermütige, göttliche Nacktheit kein heuchlerisches Feigenblatt entstellt und von denen deutsche Frömmler mit Entrüstung und Schauder sich abwenden würden, tollt tagsüber der Lärm spielender Kinder, Gruppen von Lyzealschülern hören ohne verlegenes Kichern oder verstohlenes Augenblinzeln die unbefangenen Erläuterungen an, die ihnen der begleitende Abbé über diese mythologischen Persönlichkeiten gibt, und die jungen Mütter des Quartiers, die hier des Nachmittags auf der Sonnenseite der Orangerie eine Art Plaudersalon im Freien abhalten, geben, ohne indiskrete Blicke befürchten zu müssen, ihren Kleinen die Brust. Was bei näherm Eindringen in den französischen Volkscharakter jedem auffällt: die von jeglicher Prüderie freie Jugend-Erziehung in den bessern Kreisen; das Fehlen ungesunder Koketterie bei den heranwachsendeen Mädchen; die Selbstverständlichkeit, mit der die Eltern den Kindern mitteilen, daß „Mama ein Bébé erwartet", und dergleichen mehr in hundert andern Zügen, es findet im Luxemburggarten, diesem ‚jardin de la jeunesse', seine wahre Inkarnation. Sicherlich, die anbrechende Geschlechtsreife bringt auch diesen Knaben und Mädchen ihre Stunden traumschwerer Melancholie, und auch französische Gymnasiasten lassen sich an einem schulfreien Nachmittag in die schmutzige Kammer einer ausgedienten Hetäre zur Liebe einladen. Aber derlei Schlacken vermögen doch nicht, das tröstlich blinkende Gesamt-

bild zu trüben, und die übliche collage des Quartier Latin, so vielfach im Ausland mißdeutet und verlästert, wäre schon aus dem Grunde zu verteidigen, weil sie den jungen Leuten die möglichst vollständige Illusion der Liebe gibt und sie nebstbei davor bewahrt, so wie anderswo die Wartezimmer gewisser ärztlicher Spezialisten zu bevölkern.

Aus diesem Gesichtswinkel gesehen, gewinnt das Drama ‚Les Grands' höhere Bedeutung, als ihm vielleicht nach seiner dramatischen Form zukäme, die indes rühmenswert genug ist. ‚Die großen Jungen' sind Gymnasiasten, die vor ihrem Baccalaureat stehen und deshalb die Osterferien über in dem Internat ihrer Schule bleiben. Jean Brassier, der Stolz der Anstalt, hätte dies allerdings nicht nötig, und die école normale ist ihm nach seinen bisherigen Leistungen sicher; ihn hält ebenso wie seinen Todfeind Surot die Liebe zurück, aber während dieser, ein Taugenichts erster Sorte, des Nachts heimlich über die Gartenmauer klettert, um sich zu der Kassiererin einer übel beleumdeten Schenke zu schleichen, bleibt Brassier wegen der jungen Frau des Direktors, die sich als Pariserin in dem Provinznest tötlich langweilt und die schrankenlose Anbetung Jeans, der als Sohn eines Jugendfreundes ihres Mannes frei im Hause verkehrt, stillschweigend hinnimmt. Aber eben weil sich Jean der Heftigkeit seiner Leidenschaft bewußt wird, gewinnt bei ihm der Gedanke an einen heroischen Verzicht die Oberhand. Madame Lormier, die diesen plötzlichen Sinneswechsel nicht versteht oder in echt weiblicher Koketterie nicht begreifen will, bringt durch die Beharrlichkeit, mit der sie den frühern, völlig schuldlosen und doch für beide so reizvollen Verkehr aufrechterhalten will, Jean zu einem Geständnis seiner Liebe. Erschreckt durch seine Heftigkeit, dringt Madame Lormier nun selbst darauf, daß Jean sie nicht mehr sieht, nach einem zögernden Einbekenntnis, daß er auch ihr mehr war als ein bloßer Kamerad. Dieselbe Nacht, da der Direktor nach Paris berufen wird, schleicht sich Jean zum ersten Mal allein zu Madame Lormier, um von ihr Abschied zu nehmen. Sie ist bestürzt, verwirrt, weist ihm die Tür; aber in diesem Moment wird draußen ein andrer Schritt hörbar, und kaum haben die zwei das Licht verlöscht, als Surot hereinschleicht und den Schreibtisch des Direktors erbricht, woselbst er eine Summe von fünfhundert Francs verwahrt weiß. Der Diebstahl wird am nächsten Tag entdeckt, ehe noch Madame Lormier Zeit gefunden, sich die Summe von einer Freundin auszuleihen. Der Schuldiener Cincinnatus hat Jean beim Verlassen der Direktorwohnung angetroffen, dazu findet man unter dem Schreibtisch sein Taschenmesser; alle Umstände sprechen gegen ihn, so sehr sich auch die Professoren sträuben, an eine Schuld ihres Lieblingsschülers zu glauben. Jean weiß, daß er Madame Lormier nicht anders retten kann, als indem er sich selbst als den Dieb bezeichnet, und er tut dies mit jener Selbverleugnung, die gerade eine erste Liebe kennzeichnet, trotzdem er fühlt, daß seine Karriere vernichtet ist, und daß sein Vater an der Schande seines einzigen Sohnes zugrunde gehen wird. Doch Surot, von diesem Heroismus besiegt, gesteht sein Vergehen ein und findet zugleich einen plausibeln Grund für die gleichzeitige Anwesenheit Jeans in der Direktorswohnung.

Diese Handlung, weder neu noch sehr originell, ist doch in ihrem Zusammenhange von ungemein frischem

Reiz, da sie das französische Schulleben mit größter Treue schildert, neben den ernsten Szenen eine Unmenge drolligster Details enthält und eine Reihe köstlicher Professorentypen vorführt, wie den Oekonom Brou und vor allem Chaboulin, einen unglücklichen pion, eine dichterisch gestaltete Figur im Geiste Daudets. In der Inszenierung gab Antoine ein Meisterstück, und dieses Provinziallyzeum, im Rahmen eines ehemaligen Klosters gedacht, war von einer so verblüffenden Treue und Anschaulichkeit, daß man förmlich die Freude spürte, mit der da dieser erste Regisseur Frankreichs ans Werk gegangen war. Franz Farga

Dresdner Schauspiel

Von Zeit zu Zeit macht das Königliche Schauspiel in Dresden einen Vorstoß ins Gebiet der Szenengestaltung nach modernen Grundsätzen. Wie im vorigen Jahre Hebbels Nibelungentragödie in einer Ausstattung herausgebracht wurde, die eine Transponierung des szenischen Rahmens aus der Lohengrin-Ritterromantik in die heidnische Heroenatmosphäre Dietrichs von Bern darstellte, so hat man jetzt Don Moretos rabulistische Liebeskomödie ‚Donna Diana‘ aus der Kostümwelt der Degen- und Mantelstücke in eine heiter geschmackvolle, erotisch-romantische Liebeswelt ohne bestimmte Jahreszahl versetzt und damit C. A. Wests nüchterne, grazienlose Verse erfolgreich auf Glanz gebügelt. Im Schatten allzu bunt karierter Beintrikots und in einem plastisch grünenden üppigen Liebesgarten schmolz die Dianenkeuschheit der altspanischen Widerspenstigen wie Schnee in der Frühlingssonne dahin. Das alte Stück gewann durch heitere, farbige Architektur und glänzende Kostüme, die noch zeitloser hätten sein können, auf einige Zeit einen neuen Phantasieglanz. Einen Schritt weiter zur Phantasiebühne ging man mit der Neuausstattung von Shakespeares ‚Hamlet‘. Hier holte man sich einen tüchtigen, modernen Architekten, Fritz Schumacher, heran und ließ unter Erinnerung an das münchner Künstlertheater eine Reihe von Szenenbildern herstellen, die der Bühne die Guckkastentiefe nehmen und mit Ausscheidung des Mittelgrundes flache Räume aus wallenden Stoffdraperien bilden, wie der Thronsaal, oder durch eine höchst einfache Arkaden- und Balustradenarchitektur eine neutrale Stimmung gebende Szenerie erzeugen, wie die Terrasse von Helsingör. Innenräume stattete man indessen mit zuviel Einzelheiten der Illusionsbühne alten Stils aus. Der Saal, in dem die Schauspielvorstellung stattfindet, kam der Lösung des schwierigen Stellungsproblems schon ziemlich nahe. Schlecht wollte das Stoffvorhangsystem mit den Landschaftsprospekten zusammengeben. In den kostbaren Samt- und Seidenkostümen Léon Fantos war die Wirkung breiter Flächen durch zuviel historisierendes Detail aufgehoben. Im ganzen kam eben der gewollte zeitlose, phantasiemäßige Charakter nicht voll zum Durchbruch, und zwischen Phantasie- und Illusionsbühne war keine Vermittlung gefunden. Die Dichtung, zum ersten Male ohne die sonstigen fatalen Striche, Kürzungen, Umstellungen, gewann durch die statuarischen, reliefmäßigen Haltungen und Geberden der Schauspieler an Wucht und Tiefe ganz bedeutend, und mancher herrliche Zusammenklang des Mimischen und Architektonischen ließ die nicht kühn genug durchgeführte Neuerung doch als einen hoffnungsreichen Gewinn des dresdner Schauspiels begrüßenswert erscheinen. Felix Zimmermann

Für mich war sie unendlich lustig. Warum Schlüsselkonzerte vor einem Schwank? Einem Schwank, der nicht mehr sein will, es ohne Schwindeleien ist und schließlich doch mehr wird, weil Wedekind eben schon in seinen Anfängen Wedekind war. Ein Mädchenpensionat gelobt in corpore, nicht zu heiraten, um, selbstverständlich, ein Mitglied nach dem andern seiner Mission zur Erhaltung der Rasse folgen zu sehen. Das ist ein Verlauf, der von altersher Dramatiker gereizt hat, mit Entsetzen Scherz zu treiben. Sie dünkten sich Satiriker, wenn sie entweder die Naturwidrigkeit dieses Gelöbnisses oder die einrenkende Naturnotwendigkeit, der die Preziösen erliegen, recht von oben herab verspotteten. Wedekind lacht weder über das eine noch über das andre; hält das eine keines Hohnes für würdig, das andre keiner Parteinahme für bedürftig. Er ist so sachlich, wie er bis zu seiner Königstragödie geblieben ist. So ist das Leben. Voll großer Worte und voller Unfreiheiten. Man hat feierliche Vorsätze und plätschert, eins, zwei, drei, in allen Tümpeln der Gewöhnlichkeit. Diese komisch-bunte Sprenkelung des Daseins zeigt Wedekind mit einer unbeweglichen, manchmal wie versteinerten Boshaftigkeit. Er braucht ein bischen viel Beispiele und gerät, wenn ihr wollt, in die Breite. Aber er ist schon in seiner Frühzeit ein Meister des mehr als drolligen Schnörkels. Eine Ausbauchung der Linie — und ein sakrosankter Begriff ist entheiligt. Eine skurrile Verkürzung — und ein Ideal ist zerstört. Diese Fähigkeit, gewissermaßen durch einen Wechsel des Gesichtswinkels aus Sinn Irrsinn, aber auch aus Irrsinn Sinn zu machen, schafft einen heitern Wirbel, dem ich für mein Teil mich bedingungslos hingegeben habe. Um doch in einer Szene ernst zu werden. Zwei sind Cousin und Cousine, lieben sich und täuschen einander Freundschaft vor. „Es war so ziemlich das einzig Schöne, was mir das Leben bot: die Freundschaft mit dir!" sagt das Mädchen. Sie lieben sich, resignieren, heiraten nach rechts und nach links und werden von der Erinnerung an die Möglichkeit leben. So ist das Leben. Das ragt nicht etwa aus dem Stück heraus, wie es nach dieser Betonung scheinen könnte. Es ist eine Episode, mit keinerlei Motivierung belastet, auftauchend, vorüberhuschend und unvergeßlich.

Trotz dieser einen Szene ist das Stück im Buch mordslangweilig. Die Leiter der Akademischen Bühne haben sich, mit der glücklichen Unbefangenheit ihrer Jugend, über diesen dramatischen Bodensee gewagt. Da die Aufführung, wenigstens in mir, eine panische Heiterkeit entfesselt hat, kann das Hebbeltheater in diesem Falle nicht ohne Verdienst sein. Die Regie sollte nur noch mit ihrer eigenen Drehbühne hantieren lernen, um die Gutgelauntheit der Zuschauer nicht immer wieder durch vorstädtische Bierpausen gefährden zu müssen; und sie sollte, vor allem, die exzessive Aufdringlichkeit der Frau Ida Roland endlich für ein mittleres Stadttheater der Provinz Posen, die geräuschvolle Unfähigkeit des Fräulein Grete Berger für den Nachbarort freigeben. Sonst wurde durchweg witzig, eindringlich und doch immer geschmackvoll gespielt. Herr Richard Leopold entfaltete als gefühlsamer Seifenfabrikant eine besondere Komik der liebkosenden Hände, des elegischen Augenaufschlags, der hinsterbenden Stimme, und Herr Josef Wörz rollte seinen Dichter Meier mit sonorer Ernsthaftigkeit, also mit um so drastischerer Wirkung herunter.

S. J.

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

E. R. Ihre Klage können Sie nicht beim ordentlichen Gericht anhängig machen, da Ihre Direktion Mitglied des Bühnenvereins ist. Sie haben sich nach Ihrem Vertrage der Aburteilung aller aus diesem Vertrage sich ergebenden Streitigkeiten durch das Bühnenschiedsgericht zu unterwerfen. Das Bühnenschiedsgericht ist allein und ausschließlich zulässig. Eine Klage beim ordentlichen Gericht würde der Abweisung anheimfallen.

Annahmen

Clara Viebig: Das letzte Glück, Schauspiel. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

28. 2. Wilhelm Ochsenbein: Rosamunde, Trauerspiel. Bern, Stadttheater.

2. 3. Heinrich Knöfel: Der Mann im Monde, Drama. Hanau, Stadttheater.

Fritz Peters: Konkurrenten, Schauspiel. Bamberg, Stadttheater.

4. 3. Leo Feld: Der Herzog von Orleans, Lustspiel. Hannover, Hoftheater.

5. 3. Emil Jacobi: Heimkehr, Schauspiel. Cassel, Hoftheater.

Philipp Malburg: Der Bombengeneral, Lustspiel. Bochum, Stadttheater.

6. 3. Louis Weinert: Die stärkere Stunde, Schauspiel. Prag, Neues Deutsches Theater.

7. 3. Maximilian Böttcher: Schlagende Wetter, Drama. Berlin, Neue Freie Volksbühne.

Waldemar Müller-Eberhart: Das Kind, Drama. Frankfurt am Main, Residenztheater.

10. 3. Walter Flex: Demetrius, Trauerspiel. Eisenach, Stadttheater.

11. 3. Ludwig Hirschfeld und Walter Angel: Der schlechte Ruf, Komödie. Wien, Josefstädter Theater.

2) von übersetzten Dramen

Georges Thurner: Die Laterne, Lustspiel. Berlin, Neues Theater.

Léon Xanrof: Liebesgewitter, Schwank. Berlin, Trianontheater.

3) in fremden Sprachen

René Fauchois: Beethoven, Versschauspiel. Paris, Odéon.

Paul Gavault und Mouëzy-Eon: Herr Null, Schwank. Paris, Palais Royal.

Robert Hichen: Das wahre Weib, Thesenstück. London, Criterion Theatre.

Robert d'Humières: Die Marquesita, Drama. Paris, Théâtre des Arts.

Henry James: The High Bid, Lustspiel. London, Afternoon Theatre.

Thomas Krag: König Aagon, Tragödie. Christiania, Nationaltheater.

Jean Richepin: Die smaragdgrüne Straße, Schauspiel. Paris, Vaudeville.

Marchesa Tartarini: Im Strafhaus, Drama. Mailand, Teatro Alessandro Manzoni.

Neue Bücher

Otti Dietze: Eine Gastspielreise nach Südamerika. Berlin, Carl Duncker. 186 S. M. 3.—.

Hermann Eßwein: August Strindberg im Lichte seines Lebens und seiner Werke. München, Georg Müller. 212 S. M. 4.—.

Baron zu Putlitz: Theaterhoffnungen, Ein Wort zur Aufklärung. Stuttgart, Deutsche Verlagsgesellschaft. M. —.75.

Dramen

Gerhart Hauptmann: Griselda, Schauspiel. Berlin, S. Fischer. 153 S.

Toni Impekoven und Otto Th. Bergmann: Narrenstreich! Drei Akte. Berlin, Hermann Paetel. 112 S. M. 1.—.

Ferdinand Matras: Die Studentenschwester. Prag, Carl Bellmann. 156 S. M. 3.50

Zeitschriftenschau

Josef Adolf Bondy: Griselda. Neue Revue III, 11.

Martin Dibelius: Schillerprobleme. Hilfe XV, 10.

Otto Kleinpeter: Die französische Gefahr. Wage XII, 10.

Edmund May: Bühnenverein und Genossenschaft. Theatercourier 793.

O. Nieten: Grabbe und Wedekind. Masken IV, 28.

Otto Opet: Das geltende Schauspielerrecht. Deutsche Theaterzeitschrift 23, 24.

Felix Stössinger: Elektra. Blaubuch IV, 10.

Christian Weiß: Die rechtliche Stellung der Theateragenten. Beilage der Münchner Neuesten Nachrichten 56.

Adolf Winds: Ein Shakespeare für die Bühne. Kunstwart XXII, 11.

Engagements

Bamberg (Stadttheater): H. Schmitt-Jasking.

Barmen (Stadttheater): Hermann Bornträger 1909/10.

Berlin (Lessingtheater): Lina Lossen.

Breslau (Schauspielhaus): Hans Mierendorff 1909/12.

Colmar (Stadttheater): Otto Kempf 1909/10.

Dresden (Hoftheater): Lotte Klein.

Elberfeld (Stadttheater): Otto Sarto.

Elbing (Stadttheater): Erna Grodbeck 1909/10.

Flensburg (Stadttheater): Hanny Hickmann, Otto Meurer-Eichrodt. Gustav Rodegg 1909/10.

Frankfurt an der Oder (Stadttheater): Erich Nowack, Margot Winther 1909/11.

Hannover (Deutsches Theater): Bernhard Vollmer, Ortrud Wagner.

(Hof-Theater): Heinrich Sandler 1909/14.

Leipzig (Vereinigte Schauspielhäuser): Karl Marcell-Strobel 1909/12.

Mülhausen im Elsaß (Stadttheater): Eugen Herbert 1909/11.

München (Hoftheater): Dr. Bernhard von Jacobi 1909/12.

Osnabrück (Neues Stadttheater): Felix Kroll, Dorle Maifarth.

Potsdam (Schauspielhaus): Margarete Liebscher, Louise Zimmermann.

Regensburg (Stadttheater): Charlotte Berger 1909/10.

Rostock (Stadttheater): Flora Leopold 1909/12.

Salzburg (Stadttheater): Josef Kollenberger.

Weimar (Hoftheater): Hedwig Nöhren, Emanuel von Weber.

Wiesbaden (Residenztheater): Hermann Nesselträger.

Würzburg (Stadttheater): Josef Sölch.

Die Presse

1. Léon Xanrof: Liebesgewitter, Schwank in drei Akten. Trianontheater.

2. Georges Thurner: Die Laterne, Lustspiel in drei Akten. Neues Theater.

Lokalanzeiger

1. Dieser Schwank gehört zu der stärksten Sorte französischer Burlesken.

2. Das gutgemeinte Werk eines braven und liebenswürdigen Mannes, der der Bühne gern ein gangbares Lustspiel schenken möchte.

Vossische Zeitung

1. Ein nicht eben kurzweiliger Dreiakter.

2. Alles ist sehr geschickt, sehr sauber und sehr klug gemacht — aber eben ‚gemacht'.

Morgenpost

1. Wenn in dem Ganzen wenigstens noch Humor steckte! Aber so gequält wie die Entwicklung ist auch die Lösung.

2. Die ‚Laterne' brannte nicht gut. Sie flackerte unruhig hin und her, sie zuckte nach rechts und nach links, und manchmal schien es sogar, als wollte sie ganz verlöschen.

Berliner Tageblatt

1. Eine regelrechte, teilweise sehr groteske Verwechslungskomödie.

2. Bessere Theaterware. Die ersten beiden Akte sind sehr gewandt gemacht. Der dritte ist wirr und zappelig.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 12
25. März 1909

Das Häßliche im Drama / von Kurt Singer

(Schluß)

Viel seltener, als die Stimmung des Todes, der nur einen kurzen Moment Empfindungen von Recht und Unrecht, Gut und Böse, Schön und Häßlich durcheinanderwirbeln läßt, viel seltener gibt uns die Bühne Gelegenheit, die viel eindrucksreichere Phase unmittelbar vor einem festbestimmten und dem Opfer bewußten Todesmoment mitzudurchleben. Das mag im allgemeinen Zufall sein, tritt aber entschieden aus dem Rahmen des Zufälligen, Unbeabsichtigten heraus, wenn kein Richterspruch, wie bei der ‚Maria Stuart', kein überlegenes Régime wie im ‚Wallenstein', kein Selbsturteil wie im ‚Rosmersholm', sondern der natürliche Abschluß jedes Erdenwallens, Krankheit oder Siechtum, den wenig heldenhaften, dunklen Weg vorschreiben. Denn hier scheint die Schwierigkeit der Vorlage mit ihrer Seltenheit Hand in Hand zu gehen (wenn nicht gerade Kerkerhaft, wie etwa im ‚Faust', in ‚Agnes Bernauer', im ‚Carlos' den Gefangenen zum Märtyrer und somit zum tragischen Helden stempeln soll). Anzengrubers ‚Viertes Gebot' bietet hierin eine derbe, ungemein wirkungsreiche Ausnahme.

Krankheit und Siechtum wirken von vornherein ungünstig, unschön. Mehr noch ihr sinnlicher Ausdruck in Wort und Geste des Kranken. Das Schreien und Toben eines verwundeten Ajas verzerrt das Bild des Helden zur Kleinheit eines gewöhnlichen Soldaten; ganz Große tragen ihren Schmerz gelassener. Auch hilft uns über das Unschöne der Situation nur schwer die Idee einer übernatürlichen Fügung hinweg, wie sie Lessing etwa für den schreienden Philoktet des ‚Sophokles' nachweist. Hier sind dem dramatischen Dichter beinahe dieselben Grenzen gesteckt, wie seit den Tagen des Simonides dem plastisch darstellenden Künstler und dem Maler. Hauptmanns ‚Armer Heinrich' ist unserm Gefühl nach für die Bühne unmöglich. Denn was Hartmann von der Aue in epischer Breite selbst über die Krankheit des Aussätzigen zu berichten weiß, wirft höchstens den

erhabenen Zug des Mitleids über ihn und sein Schicksal. Der bloße Anblick aber, die unmittelbar sinnliche Wahrnehmung mordet den Respekt vor der hohen Dulderschaft eines Mannes, dem das Schicksal den Stempel der unnahbaren Häßlichkeit und des Ekels ausdrückte. Schönheit der Wirkung ist erstes dramatisches Gesetz; eine Forderung, die trotz ihrer Mannigfaltigkeit stets wie auf einer Nadelspitze balanziert und bei kleinster technischer und stilistischer Verfehlung ein Kunstwerk in den Graben der Haltlosigkeit hinabstürzt. Schon das Totenbett der Frau Bang in Björnsons ‚Ueber unsre Kraft' und die Krankenstube der Henscheln im ‚Fuhrmann' könnten manchen Empfindsamen zu der Forderung berechtigen, das Kranke, das doch selten ein würdiges dramatisches Motiv abgibt, gänzlich von den Brettern verschwinden zu lassen.

„Diese Kranken und Siechen, die sollten sich doch gefälligst begraben lassen, — und das je eher, je lieber!"

so ruft der tolle Bärenjäger in Ibsens Epilog aus seiner freien Lebenslaune heraus; und es ist der Schrei einer Menschenmasse, der Schrei einer lebenbejahenden Welt. Wer die Nora für eine Verrückte, die Hedda für eine hysterische Halluzinantin hält — und es gibt deren viele — der kann natürlich diese Rechtsverfechterinnen niemals als wahrhaftige Menschen anerkennen. Denn jeder große Gedanke würde durch ihre Geistesverfassung diskreditiert, jedes positive Ergebnis der dichterischen Ueberlegung verdeutelt durch die Vorstellung, daß in den Lichtgeistern, die den Knoten drehen, die Nacht des Wahns ihr düster Spiel treibt. Nicht nur die ‚Helden', sondern alle Personen eines Dramas müssen natürlich, sofern sie nur irgendwie den Gang der Handlung, die Konflikts-Atmosphäre beeinflussen, in vollendetster Ueberzeugung ihre Rolle ausfüllen; sonst ergeht es ihnen schlimmer, als der Fata morgana, die unter einem scharfen Blick verschwindet und doch wenigstens den Reflex einer Substanz darbot. Die Bühnen-Menschen — es sind die gewöhnlichen Sterblichen — sollen nicht Schatten eines Lebens sein, sondern sie sollen Leben besitzen und Leben ausatmen. Wem aber kein gesundes Leben innewohnt, der muß notgedrungen auf das selige Geben verzichten. Ohne Zweifel ist ein Stück, wie die ganz in Unnatur und Ekel getauchte ‚Büchse der Pandora' Wedekinds ohne jeden seelischen Halt; denn im Organismus des bestialischen Dramas (oder des Dramas der Bestie!) bröckelt das kranke Gewebe durch die völlige Unterbindung jeder frischen Luftzufuhr und jeder höhern Zeugungskraft morsch und zerfallen ab. Ein Beispiel für die ästhetische Zerfahrenheit, in die sich selbst unsre Besten einmal vernetzen können.

Daß dennoch Lebensschwäche und Siechtum in seltenen Fällen zur Zeichnung eines Menschen — gleichsam als Schatten hinter der Kontur — dem Dramatiker mit Erfolg zur Vorlage dienen kann, wollen wir an zwei innerlich meilenweit auseinanderliegenden Dramen zeigen: an Ibsens ‚Gespenstern' und — Wagners ‚Parsifal'.

In den ‚Gespenstern' ist Oswalds Geist von der heftigsten und zerrüttend-

sten Krankheit heimgesucht, die wir kennen. In wirren Anfällen der blöden Bewußtlosigkeit ein leidender Schwächling, abhängig von der Milde seiner Pfleger oder der Wirkung eines tödlich heilenden Giftes, in seiner Zerschlagenheit auch seelisch eine Ruine, am fremden Tisch seines Vaterhauses ein Vagabund — das ist der heiligen Mutter Alving Sohn. Gewiß kein Heros, kein Kämpfer, kein differenzierter Kopf, der uns eine Lebensweisheit aus innerstem Können und Denken heraus mitteilsam enthüllte, sowie etwa der fanatische, aber bühnenkräftige Schönheitsidealist Hetman-Wedekind in ‚Hidalla'. Aber gerade in dieser negativen Kundgebung, diesem erzwungenen Verschlossensein birgt sich ein Kern, der hier zum ersten Mal auf der Bühne sein Recht erobert. Diese eigenwillige Arbeitsliebe, dieser sittliche Lebens- und Schaffens-Wille, und im schreienden Gegensatz dazu das lebelüsterne, zweckfröhnende, unsittliche Tun, dieses kraftlose Sich-Aufraffen, das bedeutet den tragischen Konflikt in dieser jungen Seele, bedeutet eine neue dramatische Basis. Fürwahr ein großer Gedanke, den Kindesmord in dieser Form dramatisch zu gestalten, um jetzt die Schuld zu rächen, die eine väterliche Zeit bedenkenlos heraufbeschwor. Eine Kluft gräbt sich zwischen zwei Epochen, eine dunkle Verdeckung zwischen Mutter und Sohn, ein ‚ahnungsreiches, verheißungsvolles Sehnen ruft da die große Lichtbringerin, die Sonne, in eine Finsternis der moralischen und geistigen Versumpfung. Eine Ehrenrettung gilt es hier. Die altersschwere Sünde findet ihre Sühne; und unter dieser Vogelschau betrachtet, schadet die Häßlichkeit des paralytischen Anfalls dem Drama als Ganzem nichts. Im Gegenteil. Diese Häßlichkeit leitet die Lösung einer Marterfessel ein, die Befreiung eines morschen Sprosses von der zersetzenden Saft-Zufuhr eines verlebten Stammes. Quellwasser gegen Morast, Reinheit im Tode gegen Unrat des Lebens — das sind die siegreichen Gewinne dieser ‚Häßlichkeit'.

Weit ausholend dringt uns das hehre Befreiungswort in die Seele, das einem der weihevollsten Werke unsrer Bühne den Abschluß gibt, das Engelswort: „Erlösung dem Erlöser"! Auch hier vom Genius eine Schwierigkeit leichten Fußes übersprungen! Im ‚Parsifal'! Die leiblichen Qualen des vom Lanzenstoß getroffenen Amfortas steigern sich beim Anblick des heiligen Gral zu unsäglichen Schmerzen. Die Sinnfälligkeit der Musik überträgt das Verstehen jener grausigen Gewissensangst, jener Verzweiflung und körperlichen Unheilbarkeit des Königs auf den Hörer. Wir wissen, daß die Wunde ewig brennt, daß sie sich nie schließen wird; wir wissen, daß die Wunde, wenn Amfortas den Erlöser schaut, heiß blutet und schreckliche Qualen erzeugt. Und dennoch! Wer dürfte behaupten, daß die Wehklage des Königs, seine Schwäche, die Wirkung seiner Leiden und seines unschönen Siechtums mehr eine abstoßende als eine erschütternde, mehr eine niederschlagende als eine erhebende ist, wenn er bedenkt, daß die Krankheit hier mit rot leuchtenden Lettern das Buch von der religiösen Dulderschaft zusammensetzt, die der Kämpfer jeder göttlichen Idee gegen den überlegenen Geist eines Klingsorschen Zauberfluchs zu tragen hat. Das Leben der Idealisten zeitigt viele solcher

gegensätzlicher Dunkelmänner. Auch Wagners Leben ist voll von dem Werk dieser erdschollígen Konservativen! Des Amfortas Leid, der Grals-Ritter-Kampf und ihre Schein-Niederlage deuten wuchtig zurück auf die dunkle Vergangenheit, auf die stets wachen Keime des Bösen. Aber auch auf den kommenden Tag weist des Amfortas Blut. Verheißungsvoll harrend und hoffend, von dem gespenstischen Anklageruf des Titurel zu langmütig tröstlichem Gottvertrauen gespornt, weiß er sich eins mit uns in den hehren, unbegreiflich hohen Gedanken, daß der ‚reine Tor', der parse-val, „durch Mitleid wissend" das Erlösungswerk bestehen wird. Von solcher Marter die Befreiung im Sinn des Dramas herbeizuführen, scheint uns das Meisterwerk theatralischer Spannung und erlaubten Effekts. Die in jedem Blutstropfen, jedem Schmerzensschrei sich spiegelnde Kraft eines göttlichen Willens gestattet uns, den Anblick und die Sinnlichkeit eines sonstwie entsetzenden Geschehnisses mit Würde, mit Bewunderung, mit dem Begleitton der frömmsten Stimmung zu genießen. Hier wandelt sich die Strafe zur Anklage, die körperliche Niederlage zum seelischen Sieg in einer überirdisch empfundenen Buße. Hier befreit auch uns von dem Druck der Unschönheit jener Ruf: „Erlösung dem Erlöser!"

In der höchsten Erhabenheit stellt sich uns im ‚Parsifal' das Bild des menschlichen Unterliegens dar. Einen Schritt weiter, und wir stehen mit gleichen Füßen im Reich des Witzes, wo die Unnatur ihr Wesen zu treiben beginnt, wo das Lächerliche eine gewisse Zweckbedeutung erlangt. Hier scheint uns aber das Häßliche und Unnatürliche deswegen nicht bedingungslos häßlich und unnatürlich, weil wir gerade aus der Uebertreibung und einseitigen Betonung des Lasters die Möglichkeit, ja, die zum Gleichgewicht notwendige Bedingtheit gewisser andrer und besserer Eigenschaften herauslesen müssen. Wir meinen die Satire, die den Charakter persifliert, um didaktisch wirksame Kontraste spielen zu lassen. Ist der Spott des Dichters augenfällig, so wandelt sich die Unnatur des Sujets genau in ihr Gegenteil bei ihrer Wirkung auf den Affekt. Schaut die Unnatur aber verkappt aus geschlossenem Visier, so glauben wir einfach dem Autor nicht, oder lehnen durch energischen Gegenangriff jedweden Einfluß auf unser Gemüt ab. So hat selbst die Lächerlichkeit eines pathologischen Individuums oder des krankenden Willens ihre Daseinsberechtigung im Drama. Allerdings verlangt es dann in gleicher Weise des Publikums Gefühl, wie des Dichters poetischer Ernst, daß aus der Fratze des verallgemeinernden Spottes schließlich doch siegreich die Flamme der Gerechtigkeit herausschlage. Soll das Lachen des Satirikers nicht zur Grimasse werden, so muß er uns mit seinem scheelen Blick auf alles Unzulängliche, Kleine und Niedrige, entweder durch Entlarvung des ernsthaft Verspotteten oder durch den deutlichen Fingerzeig auf den Gegensatz zu all dieser Halbheit versöhnen. In diesem Sinne läßt Molière den Erzschuft Tartuffe aus Orgons Haus abführen, nachdem ihn das lange Register seiner moralischen Sünden au comble aller sittlich-menschlichen Entartung gesetzt hat. In ähnlichem Sinn mag Shaw in

den ‚Helden' am Ausgang des Stücks seine wahre Ansicht von der Eheschließung auf Erden aussprechen und schließlich ganz laut und ungeschminkt den Spott über den Heroismus der Staub-Puppen in allen Lebenslagen hinauslachen. Vielleicht wirkt die echte, innerliche Hoheit eines Ideals augenfälliger, wenn sich nach der Verneinung, der höhnenden Ablehnung seines Gegenteils rückwirkend die Abrechnung mit seinem eigentlichen Wert als lohnende Arbeit herausstellt; oder wenn sich als Spottgeburt der berechnenden und weltgereiften Dichterphantasie eine Frucht entwickelt, die zwar nicht immer ihren Feuerschein ausströmt, die aber dennoch Leben und Wesenheit bedeutet: Mode, Gewohnheit und verhüllte Wahrheit, die sich am Lug der Durchschnittsmoral rächt. Ibsen, auch hierin Meister und Mehrer der Technik, schlug einmal den zweiten Weg ein, indem er der großen flachen Masse ein einziges Paar voll edlerer Regung und Neigung entgegenstellte, dabei aber gerade diesem das Recht auf Glück versagte. Das war in der ‚Komödie der Liebe'. Zwar nicht im Ton des Spötters, sondern mit Tränen in den Augen läßt der Dichter hier satirisch, ingrimmig und verachtend die Verlachten über die Tugend, die ihnen selbst abgeht, lachen. Und das zweite Mal sühnt er die Schlechtigkeit eines einzelnen Vertreters der Aristokraten-Sippe mit dem läuternden und alles versöhnenden Schuldbekenntnis des Verbrechers. Das war in den ‚Stützen der Gesellschaft'. Dort der lächelnde Ernst des Moralisten, hier die tragisch ernste Satire des Revolutionators.

Von der Satire zur Komödie ists nicht weit. Nicht weit vom Staunen und Lächeln liegt das befreiende Lachen. „Ridendo corrigo mores", so hieß der Wahlspruch der Dichter des alten Rom. Im Gegensatz zu den Griechen — denen sie doch nun einmal alles verdanken, was ihre Lustspiel-Literatur heut (vergleiche Aristophanes) — bedeutet ihrem ungezügelten Lebenssinn die Peitsche das Lehrmittel, das jenen meist ein verhängnisvolles Fatum, die Tragik einer Schicksalswolke war. Daher das Vorwiegen des Possen- und Komödien-Stoffes bei den Lateinern. Ob es nun böse Schelmerei, ob Verwechslungskomik ist, die uns Plautus oder Terenz gibt, ob sich die Fäden der Stücke leichthin zum Knoten schürzen, oder ob sie sich in kunstvollem Netz verwirren und lösen: immer lugt aus den Worten der Schöpfer hervor, immer bleibt, selbst in der verwegensten Situation, die verschleierte Absicht unverkennbar, in der lasterhaften Unnatur oder der Kompliziertheit menschlicher Lächerlichkeit die Schönheit oder den Wert der konträren Tugend zu preisen. Das Erheitern war den Dichtern sicher nicht lediglich Selbstzweck; sonst wären vielleicht ihre dramatischen Stoffe und Motive nicht so restlos in das Meer einer Kunst eingegangen, das tiefgründig über eine Welt später Jahrhunderte hinwegschwoll, sonst hätte ihr froher und sorgenbrechender Geist nicht befruchtend einwirken können auf die Arbeit so vieler Lustspieldichter, die in eine Zeit des Zuviel-Denkens, des Grübelns und der mystischen Tief-Schau hineingeboren waren. Ihre ‚Arbeit' war reinste Kunst, vor der bekanntlich jede ästhetische Krittelei verstummt.

Aber das führt uns schon zu weit.

Wir sind es jedenfalls heute schon etwas mehr als früher gewöhnt, nicht nur große Helden, nicht nur außergewöhnliche Ideen und siegreiche Machenschaften von der Bühne herab zu bewundern. Das Kleine, Schwache, Häßliche, Unzulängliche und Unnatürliche hat sich ein Daseinsrecht auf den Brettern erkauft. Uns kann auch das, was sich im Augenblick unschön, unnatürlich ausnimmt, ästhetisch befriedigen, wenn es von der Hand eines 'Geborenen' gemeistert wird. Dann wachsen aus diesen Bastarden der Poesie echte Blutskinder hervor. Und wir freuen uns ihrer von Herzen. Aber mehr als anderswo müssen hier eben Stilgefühl, Kunstfertigkeit, Instinkt und künstlerischer Takt Hand in Hand gehen, um zur Harmonie zu verschmelzen. Diese Akkorde sind bei uns selten und immer seltener in Deutschland geworden. Wir greifen verwegen und mit gierigen Händen nach fremder Welt und fremden Schätzen. Muß das sein? Gibt es bei uns keine Großen mehr?

Damit begänne dann aber schon eine neue Kritik.

Beim Tode Matkowskys / von Julius Bab

Nun wird es dunkler sein.
Welch eine Flamme fiel!

— — — — — — — —

War unser Tag nur Schein?
Das Wesen war sein Spiel.

Entband sein Lächeln nicht
mit glücklicher Gebärde
verhaltnes Sonnenlicht
aus dieser harten Erde?

Entschüttelte sein Zorn
die alte Riesenglut,
die treibend unterm Korn
der Menschenäcker ruht?

Trug er in unser Spiel
nicht jede Welt hinein?

— — — — — — — —

Welch eine Flamme fiel!
Nun wird es dunkler sein.

Adalbert Matkowsky

Nun wird es dunkler sein. Ein Glanz ist erloschen. Ein Mann ist dahin, der dreißig Jahre lang mit der reinen Flamme seiner elementaren Natur das klassische Drama aller Zeiten und Völker durchglüht und durchleuchtet hat. Der mit der lachenden Ruhe der Ueberfülle die Schätze seiner Sinnenschönheit vor Mühselige und Beladene hingestreut hat. Der uns nicht Ebenbilder geschaffen hat, sondern Vorbilder: Menschen voll Mark und Macht, voll Würde und Wucht, voll Adel und Anmut. Darum mußte Matkowsky sich ‚unnatürlich' nennen lassen; darum, weil er den Realismus der Leidenschaft wichtiger und höher schätzte als den Realismus des täglichen Lebens, weil das Gesetz der innern Wahrheit ihm in unverbrüchlicherer Geltung stand als die materialistische Forderung einer photographischen Aehnlichkeit. Er hatte großen Stil und wußte, was das ist. „Was ist großer Stil? Großer Stil heißt: an allem vorbeigehen, was die Menschen im Grunde genommen interessiert." In diesem Wort des alten Fontane liegt das Geheimnis von Matkowskys ‚Unzeitgemäßheit' beschlossen.

Wer aussah wie er, der war freilich nicht geeignet, den Spiegel für seine eigene Generation abzugeben. Die Schöpfung hatte ihn verschwenderisch bedacht. Eine volle und doch gut gegliederte Gestalt ohne jede Schwerfälligkeit, eine Gestalt, die das durchdringende, blitzend blaue Auge und die hohe, edle Stirn größer erscheinen ließen, als sie war; die vornübergeneigte Haltung eines immer sprungbereiten Raubtiers; auf starken Schultern ein massiger Kopf mit einem kleinen Munde, aber mit einem breiten, völligen Gesicht, dessen Ebenmäßigkeit stummer Schmerz zum klassischen Typus der tragischen Maske verzerren konnte; ein dunkel gefärbtes Organ, prachtvoll schmetternder Erzklänge fähig und melodischer Cellotöne, die Ernesto Rossis süßen toskanischen Laut zurückzaubern machten: in Wahrheit ein Verein und eine Bildung, auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt, und die er zum Repräsentanten strahlender Ungebrochenheit vorbestimmt hatte. Schranken waren solch einem königlichen Schauspieler nur nach zwei Seiten hin gezogen: zur Gewöhnlichkeit und zur Zerrissenheit. Er wäre im naturalistischen Repertoire selten verwendbar gewesen, und er war weder Hamlet noch Tasso. Wenn dieser Held, dieser wahrhaft heroische Held schwermütig sein wollte, wurde er weichlich, ja weibisch sentimental; wenn er geistig behende sein wollte, glich er einem tanzenden Bären; und wenn er alles Feinste selber spüren und uns spüren lassen wollte, mußte er notwendig heucheln.

Sonst aber war Matkowskys Reich schier grenzenlos. Er hob Theatraliker in die Region der Kunst. Er kam über Wildenbruchsche

Attrappen und stattete sie mit der Romantik des Vollbluts aus. Er machte aus dem Kartenkönig Heinrich einen Mann von großer Seele und einer ungeheuern Sinnlichkeit, die sich in üppiger Selbstüberhebung austobt; und er gab dem leeren, phrasenfreudigen Dietrich von Quitzow den unbezähmbaren Trotz und den rabiaten Egoismus, das blinde Vertrauen auf sein Recht und den fanatischen Todesmut des tragischen Helden. Wo er auf solche Weise einfach sich selbst an die Stelle eines Popanzes setzte, entstand ein einheitlicherer Eindruck, als wo er Dichtergestalten über ihr Gewicht schwer nahm. Grillparzer ging auf eine gewaltige Art in die Brüche, weil das taumelhaft dämonische, entsetzensvoll unschuldige Instinktleben, das immer neu emporschäumende vulkanische Feuer des Matkowskyschen Jaromir aeschyleïsch war; und an Schillers Tell übte der Schauspieler, unabsichtlich und vielleicht unbewußt, eine vernichtende Kritik, weil er sich nicht mit dem Vortrag schöner Reden begnügte, sondern ihn menschlich zu packen den Ehrgeiz hatte und da allerdings die unvereinbaren Teile in der Hand behielt. Es war überhaupt grundfalsch, Matkowsky als einen haarbuschigen Gesellen der alten Schule von immerhin ungewöhnlicher Begabung und einem brausenden Temperament anzusehen. Gewiß, er war zur einen Hälfte ein stimm- und staturbegabter Draufgänger; aber er war zur andern Hälfte ein Grübler und ein Gestalter. Die sogenannten denkenden Schauspieler machen aus der Not an Mitteln oder an Ursprünglichkeit eine Tugend, wenn sie denken. Matkowsky war einer, der angestrengt dachte und gleichzeitig die Ergebnisse dieser, häufig nur gut gemeinten, Gedankenarbeit mühelos in blühendes Fleisch und feste Knochen, in rotes Blut und gesunde Nerven umsetzte. Auch tausendfach verkörperte Figuren erhielten bei ihm ein neues, ein eigenes Gesicht. Weder bei seinen ‚Liebhabern' noch bei seinen ‚Helden' kam die bombastische Deklamation des Fachspielers auf. Sein Ferdinand war weniger ein Schwärmer als ein Trotzkopf; sein Max Piccolomini kein Seladon, sondern ein Kürassieroberst; sein Don Carlos ein gärender Jüngling, der im Leben wie in einem dumpfen Kerker schmachtet und wild an seinen Ketten reißt. Als aus Carlos Posa, aus Mortimers Leicester, aus Lionel Dunois und damit aus stürmischem Ueberschwang reife Manneskraft wurde, konnte Matkowskys Nachdenklichkeit naturgemäß nur zunehmen. Aber das Gleichgewicht blieb noch gewahrt. Erschüttert zeigte es sich erst beim Wallenstein. Vorher hatte Matkowsky sich auf Lessing beziehen dürfen: „Der denkende Künstler ist noch eins so viel wert." Jetzt mußte man Shakespeare gegen ihn zitieren: „Er denkt zu viel; die Leute sind gefährlich." Dieser Wallenstein, der in den Grundzügen getroffen, der weder zu pathetisch noch zu gemütlich, weder ein Haus- noch ein Heldenvater und von einer mystischen Gehobenheit, einer visionären Er-

griffenheit wie verklärt war, blieb doch ganz unausgeglichen, weil Matkowsky Schillers klingende, aber wirklich wasserklaren Verse für wunder wie gehaltvoll und aufschlußreich angesehen, rastlos hin und her gewendet und überall eine Bedeutung herauszuheben oder doch hineinzulegen gesucht hatte. Um ein vollkommener Wallenstein zu heißen, hätte Matkowsky entweder viel unintelligenter oder viel intellektueller sein müssen, als er war. Bei Goethe und Hebbel gab es reinere Freuden. Sie konnten geistig nicht von ihm überrannt werden, und wenn das Verständnis des Mimen sich vergriff, so bot das Gehirn des Dichters die schönste Entschädigung. Wie ein Symbol der eigenen Entwicklung erschien Matkowskys grandioser Kandaules, der vom weinseligen Uebermut des Herrschers zur abgeklärten Einsicht in das Reich der Sitte vordringt; und wie ein Symbol der eigenen Begrenztheit erschien Matkowskys herrlicher Faust, der zwischen verzehrend heißem Erkenntnisdrang und dem lastenden Gram über die nicht immer zulängliche Empfänglichkeit hin und her geworfen wird. Um aber völlig erlöst zu werden, war dieser Schauspieler auf Shakespeare angewiesen, bei dem kein Rest unverarbeiteter Geistigkeit zu tragen peinlich war.

Die Shakespearewelt blieb Matkowskys eigentlichste Sphäre. Hier konnte der Komöde von lachender Lebensbejahung sprühen. Hier erst konnte der Tragöde ungehindert die Kraft entfalten, die Hebbel an Ludwig Loewe rühmte: die Kraft, „gleichsam den roten Hahn aufs Dach zu setzen". Er erwies sich am allergrößten auf der Höhe ausbrechender Affekte. Ungeahnte, unerschöpfliche Hülfen erschlossen sich ihm, wenn die Gluten prasselten, die Wetterschläge krachten. Aber auch hier hielt ein unbeirrbarer Kunstinstinkt sich fern von jedem Kraftmeiertum. Der ganze Bau des Matkowskyschen Othello erbebte in blutiger Pracht, ohne daß Zähne gefletscht, Naturlaute gegurgelt, Tigersprünge aufgeführt und Schlächtergriffe in Anspruch genommen wurden. Dieser Othello! Dieser Othello hätte wie eine Kleistsche Gestalt beschwörend bitten können: „Verwirre mein Gefühl mir nicht!" Daß ihm sein Gefühl verwirrt wurde, war seine Tragik und sein Untergang. Matkowsky gab einen stolzen, arglosen, vertrauensvollen, schamhaften, und er gab den vergifteten, entwurzelten, tobenden und zerkrallenden Othello. Alles an ihm war Großheit und Adligkeit. Wenn er seinen Kopf für Desdemonas Treu' verwettete, wenn er sie zu sich herumriß, wenn er einen Stuhl fortstieß, wenn er sich jählings umwendete, wenn er den rechten Arm beschwichtigend aufhob, wenn er ins Zimmer trat und durchs Zimmer schritt: über alledem lag ein Reiz, lag ein Zauber, der Desdemonas Liebe verständlich machte. Ich werde vergessen, daß Matkowsky diese Liebe vor dem Senat auch noch über=

eifrig, fast unkeusch und jedenfalls sentimental zu erklären suchte. Ich kann nur daran denken, wie namenlos schmerzlich es ist, daß wir Geberden von dieser Erhabenheit nie mehr sehen, daß wir diese mächtige vox humana nie mehr hören werden. Nachdem Matkowskys Othello ins Herz getroffen worden war, zerstörte er sich langsam, unaufhaltsam selbst, und jeder weitere Schritt äußerte sich mehr als Weh, denn als Wut. Wenn dieser Othello aber auch zum Glück kein Tiger war, so war er doch ein Löwe, und wenn er vom Löwen auch die Grazie hatte, so hatte er doch nicht minder die Gewalt. „Und dennoch, Jago, wie schade, wie schade!" — das klang wie die Trauer eines Kindes. „Othellos Tagwerk ist getan!" — das klang wie eingehüllt in Melancholie. Aber „Blut, o Jago, Blut!" das klang fürchterlich und ging durch Mark und Bein. Bei solchen Tönen kehrte das alte Chaos wieder und schien doch zugleich besänftigt und geordnet. Das war es, was uns diesen Menschen vor allen teuer, was ihn uns einzig machte: seine chaotisch-lichtvolle Glut, die zeugend-zerstörende Gewalt seiner Leidenschaft, eine Urkraft, die Feuer spie und Meere in den Himmel wirbelte.

Der Feueratem dieses Adalbert Matkowsky hauchte nicht blos uns an. Er trat auf, und aller Partner Sehnen spannten sich. Er sprach, und die Antwort flog noch einmal so schnell, tönte noch einmal so schwer. Nur er mußte alles aus sich selber holen. Die Partner, die er beflügelte, waren nicht seine Pairs. Sie wären zerdrückt worden, wenn er mehr als ein Zehntel seiner elementaren Natur an sie gewendet hätte. Wie unermeßlich der Umfang dieser Natur war, ahnte man an den beiden Abenden, wo Friedrich Mitterwurzer der Bruder dieses Konrad Quitzow, der Vater dieses Don Carlos war. An gewöhnlichen Abenden hatte er keinen Partner, und Zeit seines Lebens fehlte ihm ein Regisseur. Auf diese beiden Tatsachen ließe sich alles zurückführen, was ihm jemals vorgeworfen worden ist. Man wußte am berliner Hoftheater gar nicht, was man an ihm hatte. Er mußte jämmerlichen Puppenspielen zu Kassenerfolgen verhelfen und konnte von den Strapazen bei Philippi verschnaufen, sobald Shakespeare in die Erscheinung trat. Falstaff, Lear, Richard der Dritte und der fünfte Heinrich wurden ihm zu Gunsten unbefähigter Kollegen, Timon von Athen und der Antonius der Kleopatra hingegen nur zu seinem und unserm Schaden vorenthalten. Er war weder Achill noch der alte Faust, weder Christian Ulrich noch Pedro Crespo. Aus der Universalität dieses Einen wäre ein beispielloses künstlerisches Kapital zu schlagen gewesen. Es ist verabsäumt worden, und zu der Trauer um das, was so köstlich war, daß wir es zu unsrer Qual niemals vergessen werden, gesellt sich der Schmerz um das, was wir niemals haben besitzen dürfen.

Das Carmen-Problem / von Sperando

Es ist, wenn man will, ein recht unbedeutendes Ereignis, das mir die Feder in die Hand drückt. Oder vielmehr: das, was immer ein bedeutendes Ereignis sein sollte, eine Carmen-Neustudierung, ist durch die Schuld der ‚Komischen Oper‘ zu etwas ganz Unbedeutendem zusammengeschrumpft. Aber aus diesem ‚J'accuse‘, mit dem ich ein mir liebes Theater vor der Oeffentlichkeit blosstelle, wächst eben das Problem empor. Es heisst: Wie ist es möglich, dass dieses herrliche Werk infolge der Modernisierung verkümmert? So verkümmert, dass es uns das Wesentlichste schuldig bleibt, kurz, dass es uns langweilt? Das schreckliche Wort ist ausgesprochen. Es erscheint unfassbar, wenn von ‚Carmen‘ die Rede ist. Dem einzigen Werke, das in der Wagner-Zeit sich schützend vor die alte Oper stellt, dem einzigen, an dem auch die Bedenken des Modernsten zuschanden werden. Wenn ‚Carmen‘ in Gefahr ist, eine Repertoire-Oper zu werden, über die man die Nase rümpft, dann haben wir ein Problem, das jedem der Millionen Carmen-Enthusiasten ans Herz greift.

Ich darf als bekannt voraussetzen, dass Gregor vor drei Jahren an das Carmen-Problem herantrat. Manche Leute meinten, es sei keines. Denn was man an dem Werk liebte, an dem Bizet verblutete, war die lückenlose musikalische Inspiration. Ueberall sonst gibt es öde Stellen. Hier fehlen sie. Fast überall sonst musste man seinen Verstand demütigen, weil ein Nur-Musiker sprach. Hier waren solche Opfer überflüssig. Das aber reizte den Schauspieler Gregor. Er sagte sich: Carmen als Schauspiel hat seine volle Geltung. Nirgends in der weiten Literatur der Opernmusik findet sich ein Beispiel dafür, dass ein Text sich mit so starken Anforderungen an den Hörer wendet. So hatte er denn sein Problem gefunden. Aber er wandelte einen stachlichten Pfad. Was er sagte, ist unwiderleglich wahr. Nur hatte er eines vergessen: dass der dramatische Gehalt einer Musik nirgends mit solcher Eindringlichkeit gerade die musikalische Phantasie beschäftigt wie hier; dass diese scheinbar leichteste Aufgabe des Opernregisseurs die schwierigste ist; kurz, dass wenige Aufgaben soviel Takt erfordern wie diese, weil nirgends der Mann, der vom Schauspiel kommt, seiner Phantasie so misstrauen muss wie hier. Und der Erfolg hats gezeigt (ich würde mich hüten, vom äussern Erfolg zu sprechen, wenn hier nicht eine mit Erfolg gesegnete Oper zur Diskussion stünde). Im Opernhause, das in der Regie kaum Hand an ‚Carmen‘ gelegt, die Tradition kaum angetastet hat, führt sie das Dasein einer Königin des Repertoires. Warum? Weil von Leo Blech in der Ausschöpfung des musikalischen Inhalts, in der klanglichen Ausmünzung der wertvollen Mittelstimmen Wunder vollbracht werden. Weil ein jeder das Gefühl hat, dass er seine ‚Carmen‘ sieht. Und wie steht es in der Komischen Oper? Das Werk, für das man Stimmen nicht zu werben braucht, vegetierte dahin, wurde — o Schande! — abgesetzt und ist jetzt ein Musterbeispiel des genre ennuyeux.

Und wieder rollt sich wie von selbst die Kapellmeisterfrage auf. Diese Frage wird auch zu einer solchen nach dem Orchester. Gregor erhebt hier Einspruch. Oder vielleicht nicht mehr so laut wie früher? Wie mir scheint, hat er, der Not der Zeit gehorchend, Zugeständnisse gemacht. Da fand ich im ersten Akt manches Zwiespältige. Manches, was an Gregor, andres, vieles, was an die gute alte Zeit erinnerte. Man hatte sich darüber beklagt, daß die Szenen überladen seien. Ueberladen mit Menschen, mit ablenkenden Alltäglichkeiten spanischen Lebens, mit einem Lärm, der auf das Wort des Orchesters drückte. Diese Klagen können jetzt verstummen. Es geht im ersten Akt sehr normal zu. Die Zwiesprache zwischen José und Micaëla verläuft ohne jede Störung durch die Massen. Kaum daß ein, zwei Individuen die Straße andeuten. Es ist andres da, was an Gregor erinnert. Der Platz selbst zeigt wenig Veränderungen. Wenn viele Menschen sinngemäß auf der Bühne erscheinen wie die kämpfenden Zigarettenarbeiterinnen, dann flackert echt Gregorsches Leben auf, und wir freuen uns des tollen und von sicherer Hand bewegten Durcheinanders. Aber, um ein Beispiel herauszugreifen: Warum beginnt die Seguidilla, die Aktion lähmend, im Häuschen des Wachpostens? Der zweite Akt, der bei Gregor wirklichen Gewinn bedeutet, da wir eben die echte Schaubude des Lilas Pastia bei zweifelhafter Beleuchtung, das rechte Milieu für den berauschenden Tanz vor uns sehen, hat es nach dem ersten schwer, sich durchzusetzen. Wir fragen uns aber: Warum ist der erste so völlig wirkungslos verhallt? Da ist der Kapellmeister. Ich halte Herrn von Reznicek für einen sehr kenntnis- und erfahrungsreichen Theaterdirigenten; für Carmen aber ist er in der Anlage verdorben. Wo in der Partitur ein unaufhörliches Zuströmen von Gedanken ist, die nicht nur der Zufall, sondern ein begeisterter Kunstinstinkt, eine empfundene Technik aneinanderkettet, wo es beständig Funken sprüht, da kann man nicht eifrig analysieren, Stein an Stein fügen, ohne den ganzen Bau im Auge zu behalten. Da ist es nutzlos, sich von Zeit zu Zeit aufzuraffen, nur in Einzelheiten mit Temperament zu posieren. Denn wende ich mich zum dritten Akt, so muß ich gestehen: Kaum je habe ich das pezzo concertante mit einer solchen Gleichgültigkeit an mir vorüberziehen sehen. Und dieser dritte Akt leidet wieder unter dem Regisseur. Hier muß auch der Carmenschwärmer einen Mangel an Einheitlichkeit zugestehen, und Herr Gregor müßte dem Zuhörer gestatten, ein Zuschauer zu werden. Er müßte das Licht viel weniger dämpfen, selbst wenn es seinem Schauspielerherzen wehtut, das diesen Mangel an Beleuchtung durch das Drama gerechtfertigt glaubt.

Ein besonderes Kapitel in ‚Carmen' sind die Darsteller. Man hatte die Labia zur Vertreterin der Titelrolle gemacht. Sie war ihr wesentliche Züge schuldig geblieben, aber der Wohllaut ihrer Stimme und eine gewisse Herzlichkeit retteten ihrer Carmen noch einen Rest von Zustimmung. Die Partie ist unerhört vielseitig. Sie spottet einer bloßen Sängerin, und sie spottet ebenso einer bloßen Schauspielerin. Von der Sängerin verlangt

sie einen Stimmumfang, wie er in völliger Ausgeglichenheit nur wenigen gegeben ist. Ist diese Forderung erfüllt, so muß ein Zusammenfließen von Charakteristischem und Reinmusikalischem in diesem Sopran, der doch wieder keiner sein darf, der letzten Wirkung entgegenkommen. Einer Wirkung, die von einem Temperament vorbereitet sein muß, das aber doch wieder nicht reines Temperament sein darf und einen seelischen und körperlichen Gleichklang voraussetzt. Es wäre falsch, zu behaupten, daß Mary Hagen auch nur die Hälfte dieser Forderungen erfüllt habe. Sie kommt von der Operette und erobert sich schrittweise, tastend das Gebiet. Sie strebt — und einer ernsthaft Strebenden, die auf fremdem Boden den Nachweis großer Befähigung erbracht hat, soll man mit kühler Zurückweisung den Weg nicht verbauen. Daß die seelischen, körperlichen und musikalischen Vorbedingungen für die Carmen vorhanden sind, ist nicht zu bezweifeln. Die Sicherheit eines seltenen schauspielerischen Instinkts und eine gewisse Intelligenz werden sie hierin festen Boden gewinnen lassen. Anders steht es mit dem Gesang. Soweit Musikalisches und Charakteristisches zusammenfließen, gibt es zuweilen angenehme Ueberraschungen. Eine solche wurde mir in der Seguidilla zuteil, die für mich immer das Neueste in der Carmenpartitur in sich birgt. Hier fühlt sich die Stimme auch in den gewagtesten Sprüngen sicher, und die echte Carmen tritt zutage. Sie behauptet sich mit Entschiedenheit, als zum Schluß ihre Indisposition weicht; dann bleibt nur eine natürliche Verbindung zwisschen der klangvollen Tiefe und der prächtigen Höhe dringend zu wünschen. Auf solcher Grundlage ist die Entfaltung deer Carmen-Keime zur vollen Blüte möglich. Und ich muß hier, um das Beispiel einer gefestigten Stimme zu geben, Rudolf Hofbauer nennen, der, ohne im gesangstechnischen Sinne vollendet zu sein, doch die Illusion des Escamillo, des brutalen Liebhabers, wie selten einer wahrt.

Begreift man den Versuch mit dieser Carmen, so steht man vor einem Rätsel, wenn es sich um Micaëla handelt. Fräulein Mia Barckow hätte für den Regisseur Gregor, der die Wahrheit auf der Opernbühne sucht, niemals in Betracht kommen dürfen. Schon äußerlich bedeutet diese alles andre als blonde Micaëla den heftigsten Protest gegen die Bühnenwahrheit. Sie soll ja für die Braven der Kanaille Carmen die Wage halten. Bizet stattet sie mit der herzlichsten, biedersten Cantilene aus, und es ist allerdings zu verlangen, daß hier das Reinmusikalische, von Charakteristik so gut wie unbelastet, restlos sich Geltung verschafft. Unsre Micaëla bringt nichts mit als eine hübsche Stimme. Ihr fehlt jede Kultur, und das beständige Zuhochsingen, das im dritten Akt zu unleidlichen Wirkungen führt, scheint für die Abwesenheit jeder natürlichen musikalischen Anlage zu sprechen.

Der Don José des Herrn Marak ist im gewöhnlichen Opernsinn gewiß recht brauchbar. Aber auch unter ihm leidet die Illusion sehr ernsthaft; er scheint nicht feinnervig genug, um zwischen dem weiblichen und dem männlichen Don José natürlich zu vermitteln. Bleibt die Behandlung

des Tones, der musikalischen Phrase, die, so weit sie von der Person zu trennen ist, unsern Dank erwirbt.

Bedauerlich aber ist, wie wenig im Orchester das, was an Klängen in der Bizetschen Partitur ruht, zur Wirklichkeit wurde; wie wenig die Chöre ihren großen und schönen Aufgaben gewachsen waren.

So muß ich denn zum Schluß in diesem mit gutem Bedacht ausgedehnten Aufsatz eine Forderung stellen: Diese wahre Sünde wider den heiligen Geist darf die ‚Komische Oper' um keinen Preis mehr begehen. Soll dies das Ergebnis Gregorscher Carmenverehrung sein, so hätte sie elendiglich Schiffbruch gelitten. Hier ist höchste Kultur zur höchsten Unkultur geworden; Freude zur Langweile.

So, und nun ersehne ich den Augenblick, wo ich wieder eine Kulturtat der ‚Komischen Oper' besingen darf.

Die kleine große Welt / von Peter Altenberg

Er kaufte dem edlen Kinde, einem zwölfjährigen Mäderl, sämtliche Lieferungen der ‚Lebensbilder aus der Tierwelt', mit der Kamera aufgenommen. Er hatte eine riesige Angst nämlich, sie könnte einst ‚schlechtrassigen, rundrückigen, kurzhandigen, breitfüßigen Männern' zur Beute werden. Deshalb sollte sie ihren Geschmack an edlen wilden Tieren ausbilden, läutern!

Sie sollte einst sagen können: „Ein Mann, der mir gefallen soll, muß Bewegungen haben wie eine Wildkatze, ein Eichhörnchen, ein Wapitihirsch!"

Das Kind besaß ein als ‚Voliere' eingerichtetes Zimmer mit dreiundvierzig seltenen Vögeln. Sie machte oft das Sterben ihrer Lieblinge mit, gab ihnen zuletzt noch Wassertropfen in den Schnabel. Einmal wollte man sie nicht ins Theater mitnehmen zu einem aufregenden Stücke. Da sagte sie: „Wenn meine Vögel im Sterben liegen, ist es viel, viel aufregender für mich, als überhaupt ein Stück sein kann!"

Er erkundigte sich niemals nach ihren Tieren, obzwar er ihre Tierliebe namenlos respektierte. Aber die andern versuchten es sogleich, in ihr kindliches Herzchen sich einzuschleichen, listigerweise, durch scheinbar teilnahmsvolle Erkundigungen nach dem Befinden ihrer Lieblinge!

„Diese Hunde fangen schon jetzt ihre gemeinen durchsichtigen Manöver an, um sich einer zarten Seele zu bemächtigen!" dachte er.

Da sagte wieder einmal einer zu dem Kinde: „Wie geht es Ihrem neuen kleinen Zaunkönige?!"

Da erwiderte sogleich ihr ängstlicher Behüter: „Ich glaube, daß das Schicksal aller Zaunkönige der Welt Ihnen vollständig gleichgültig ist, mein Herr———."

Es entstand eine allseitige Verlegenheit, eine Störung, ein Nachlassen aller guten Beziehungen plötzlich. Aber dennoch war es etwas Heilsames. Eine bittere, übelschmeckende Medizin, aber eine Medizin!

Wenzel / von Robert Walser

Es ist Neujahrsabend, und wir befinden uns im Stadttheater zu Twann, einem schon von den Römern gegründeten Städtchen, gelegen am Fuße einer hohen Bergkette. Wir wollen uns indessen nicht über die Geographie verbreiten, sondern den ‚Räubern' von Schiller zusehen, denn diese werden gespielt, mit diesem Stück beginnt man gewöhnlich zu Twann die Saison. Es wird feurig gespielt, wenigstens findet das Wenzel, ein junger Drahtfabriklehrling von ungefähr siebzehn Jahren. Er steht oder sitzt oben auf der Galerie, von der es allgemein heißt, sie drohe nächstens zusammenzustürzen. Der Gemeinderatspräsident visitiert mit Spazierstock und Augenmerk die Galeriebrücke schnell und bündig, dann geht er in seine Loge hinunter, die Schaukel- und Hängebrücke wird für diese Nacht schon noch fest genug halten.

Wie herrlich aufregend diese ‚Räuber' sind, und wie gehagelt voll das Theater ist. Etwas Grünes hat man auf der Bühne gesehen, das ist der Amalia-Park gewesen, ein Degen ist blitzend gezogen worden, und ein dünnbeiniger Schurke Franz hat sich auf seine Fersen gelegt, das heißt, er hat vor dem Weib in Schwarz die Flucht ergriffen. Hundertfach schön sind die Worte gewesen: „Könige sind Bettler, Bettler Könige!" — Wenzel hat gezittert.

Dann hat es eine Nachtszene gegeben, mittelalterlich angehaucht, Franz ist im Nachthemd hervorgedechlet, von Gespensterfurcht gejagt. Und wie er sich dann solchermaßen, wie es der Autor vorgeschrieben hat, benimmt, sich am Boden wälzt und ungeheuerliche Worte ausspricht, brüllt ein Uhrschalenmacher von der Galerie hinunter: il est fou! Daraufhin gibt es einen Tumult. Der betrunkene Neujahrsbruder wird hinunter- und hinausspediert, drei andre haben sich auf ihn geworfen, das gibt natürlich ein Getrampel und Gefluche, und der Franz-Mime wirft von unten her einen zündenden, edlen Blick auf die Höhen-Szene hinauf. „Wie wenig Verständnis gibt es doch in der Welt für die hohe Kunst", denkt Wenzel.

Von da an ist sein heimlicher Entschluß gefaßt: er will Schauspieler werden. Zufolgedessen begibt er sich in die Buchhandlung Rüfenach an der Neuquartierstraße, um Klassikerwaren einzukaufen. Er gibt Geld aus, ziemlich viel sogar, Geld ist zwar rar bei einem Lehrling, aber was tut man nicht für eine erstmalig aufbrausende Begeisterung! Und so schleppt er denn Schiller, Goethe und den großen Engländer unter dem Arm in seine Dachkammer, ins elterliche Haus, und beginnt mit dem Rollenstudium.

Er liest auch die aufreizenden Biographien großer Bühnenkünstler in der ‚Gartenlaube' und in ‚Vom Fels zum Meer' und im ‚Buch für Alle'. Diese nachher berühmt gewordenen Leute haben vorher alle scheinbar auch kein Talent gehabt, gerade wie Wenzel, der vorläufig auch noch keins hat, der schüchtern ist, gerade wie jene Großen, der arm ist, auch gerade so,

der Eltern hat, die ihn nicht verstehen, gerade so! Aber die Berühmtgewordenen haben sich frühzeitig auf die Beine gemacht, um einen Beschützer ihrer Pläne zu finden. Wenzel will das jetzt einstweilen ebenfalls tun.

In der Stadt Twann lebt ein reicher Herr, Bankier seines Zeichens und Wappens, eine Art Dandy, der in kostbarem Anzuge zu Pferd durch die Straßen der Stadt reitet. Eine Art Fürst, von dem es bekannt ist, daß er die Künste liebt und freigebig ist. In der Nacht des St. Nicklaustages wirft besagter Herr jedes Jahr Kleingeld unter die notleidenden Schulkinder. Nun, ein notleidender Kunstbeflissener paßt ihm vielleicht nicht weniger als die darbende Jugend. Kunst ist auch eine Art Jugend, und der Kunsthunger peinigt nicht weniger als der tatsächliche Durst und Hunger.

Und Wenzel entwirft folgendes Schreiben: Hochverehrter Herr! Ich wage es, eine Bitte auszusprechen. Ich habe den Wunsch, Schauspieler zu werden, ich denke, ich werde einer tüchtigen Ausbildung bedürfen. Ich muß sprechen und mich benehmen lernen, das kostet Geld. Würden Sie mir welches vorstrecken? Es wird viel von Ihrer Güte und Menschenfreundlichkeit erzählt. Ich bin im Drahtzuge beschäftigt, und wenn Sie sich über meine geringe Person erkundigen wollen — aber wozu das? Ich bitte Sie, nicht zu denken, ich bettle. Der Seelenernst, der mich veranlaßt, Ihnen zu schreiben, bittet; er kann nicht betteln. Tausend Franken würden genügen, ich kann Entbehrungen ertragen. Meine Liebe zur Kunst ist eine offene, ich weiß nicht, wie groß sie ist, aber ich messe sie auch nicht, ich leide darunter, also wird sie groß sein müssen. Die Beschäftigung mit der Lektüre der Klassiker hat mich mutig gemacht. Verzeihen Sie, daß ich glauben kann, Sie seien bereit, mir Geld zu geben. Entschuldigen Sie die Kühnheit eines Herzens, das denkt, es gebe hilfsbereite Menschen. Nehmen Sie mir diesen Ton nicht übel, der junge Schiller hat auch so gesprochen. Hochachtungsvoll und hoffnungsvoll Wenzel.

Der Brief wird abgeschickt. Unterdessen werden Rollen auswendig gelernt. Der junge Frohmutige bekleidet sich mit einer Sammetweste, die sein Vater zu Hochzeiten getragen hat. Ueber die Schulter wirft er einen alten Onkels=Mantel, der in einer Stadt am Mississippi erhandelt worden ist, und um die Hüften wird eine Glarner=Schärpe gewunden. Der Kopf bekommt eine zweckentsprechende Bedeckung, es ist dies eine Pfanne aus Filz, geziert mit einer Wildentenfeder. Die Hand hat sich eine gräuliche Pistole zu verschaffen gewußt, und den Beinen haften Waldhüterstiefel an. Also ausstaffiert wird ‚Karl' eingeübt.

Da fliegt auch schon aus der Villa des Kunstfürsten Antwort zurück: „Lieber, junger Freund, hüten Sie sich vor Bühnenlaufbahnen, das ist trügerisch. Glauben Sie mir, daß ich Ihr Bestes will, wenn ich Sie davon abzuhalten versuche, in die Welt der großen Worte, der schönen Gebärden und der glänzenden Kostüme hinüberzutreten. Der Schein hat Sie verführt. Bleiben Sie ein fleißiger und bescheidener Bürger, und lesen

Sie nur die Klassiker, aber ruhig und ohne den Inhalt dieser schönen Bücher ernster zu nehmen, als gesund und vernünftig ist." —

Gesund und vernünftig. Das sind keine Worte, die ein heißes Kunstherz trösten oder beruhigen. Wenzel macht dem Direktor des twanner Stadttheaters einen Besuch, um diesen Mann zu ersuchen, ihn auf die Tournees mitzunehmen. Er könne ja auch Körbe schleppen oder Zettel vertragen. Er würde gesagt haben, er könne ja möglicherweise auch Schuhe putzen, aber er hat nicht den Mut, das zu den Lippen herauszustoßen. Ein spanischer Schnurrbart antwortet ihm: „Junger Mann, ich kann unmöglich die Verantwortung übernehmen."

Viele achtzehn Jahre alte Menschen gibt es auf der Welt, einige lassen sich Rat sagen, aber andre hören auf kein noch so kluges Wort. Wenzel will seinen Kopf durchsetzen. Er schreibt: „Edler Herr und Meister!" und richtet unter diesem Titel einen Brief an einen hauptstädtischen, beinahe ganz großen Schauspieler. Hierauf kommt es zur Talentprobe. Ein paar verstaubte Lorbeerkränze hören dem Vortrag zu, eine Frau, die wunderbar an Norddeutschland erinnert und an die Romane in der ‚Gartenlaube', und er selber, der donnersschön dastehende Mime, der ein Gesicht hat, das an eine Abbildung denken läßt. Dieser Besuch endigt wehmütig.

Zu Hause werden Maskenübungen vorgenommen. Wenzel versucht, Hamlet in der Dachkammer zu geben. Ferdinand in ‚Kabale und Liebe' geht wie von selber. Der Spiegel dient dazu, zu prüfen, ob man fähig sei, dem Gesicht verschiedene Züge und Charaktere zu verleihen. Oft wird das Haar in Unordnung geworfen, weil das malerischer ist und ein bischen Trost vorschwindelt. Auch bindet Wenzel selbstgeschnittene Seidenreste um den Halskragen, das kleidet und versetzt um ein ganzes Jahrhundert in die Zeiten zurück. Die Berge werden bestiegen, und hübsche, runde Weidenplätze, die die Natur anmutig gebildet hat, müssen als Schaubühne dienen. Rundum sind Tannen, und oben ist Himmel, und mitten drin steht der angehende und anlaufende Schauspieler Wenzel. Eines Tages tritt er dem Dramatischen Verein von Twann und Umgebung bei.

Ein Doktor der Literatur und Redakteur des ‚Expreß' leitet die Unternehmung. Wenzel findet ihn trocken und anmaßend. In einem hellerleuchteten Saal werden Uebungen abgehalten, und der Doktor korrigiert an den Sprachausdrücken herum. Eine Heroine ist auch da, sie heißt Fräulein Sturm, und eine komische Alte, diese ist zwanzig Jahre alt und hat eine Stumpfnase und heißt Fräulein Knuchel. Sie hätte auch lieber das tragische Fach genommen, aber man hat gelacht über ihre Schmerzen und hat sie ins Komische geworfen. Wenzel gibt man ein historisches Trauerspiel ‚Niklaus Leuenberger' zum in die einzelnen Rollen Abschreiben, er nimmt das Manuskript nach Hause.

Eines Abends nach dem Nachtessen will es der Vater ins Feuer werfen. Wenzel verteidigt das Manuskript, einem Löwen nicht unähnlich, bedeckt es mit der schützenden Hand und ruft aus: „Bist Du ein Barbar, Vater,

daß Du Werke anerkannter Dichter zerreißen und in den Ofen werfen willst? Was haben diese schönen, armen Papiere Dir zu Leide getan? Gib lieber mir Prügel, wenn Du zornig auf eine Beschäftigung bist, die Du, wie es scheint, nicht zu würdigen, nur zu hassen imstande bist. Meinst Du, mich von meinen Plänen abspenstig gemacht zu haben dadurch, daß es Dir gelungen wäre, eine Tat der Wut und Unklugheit zu begehen? Was willst Du? Ohrfeige mich, aber rühre diese schriftstellerische Arbeit, deren Wohlaufgehobenheit mir heilig ist, nicht mit der Hand an. Außerdem verdiene ich mit Abschreiben Geld. Wie kann man sich gegen eine unschuldige dramatische Dichtung derart ereifern, daß es einen gelüsten kann, sie zu vernichten. Du tätest besser daran, mir die Ideen, von denen es in meinem Kopfe wimmelt, aus demselben herauszuschlagen, aber wie ist das möglich, ohne mir diesen Kopf einzuschlagen? Wisse, Vater, Schauspieler habe ich werden wollen, und Schauspieler will ich auch heute noch werden. Was gilt mir die väterliche Zuneigung, wenn sie nicht anders kann, als dasjenige zu hassen, und bestrebt ist, dasjenige auszurotten, was mir das Liebste und Bedeutendste auf der Welt ist? Wie kann ich jemals von dem Fieber, das mich ergriffen hat, durch so unpassende Heilmethoden, wie die sind, die Du Dir anzuwenden erlaubst, geheilt werden, und wie ist es denkbar, daß Liebe zur Kunst nur ein Fieber ist? Und wenn! Deine Angriffe können mich niemals von der Schädlichkeit dieses Uebels überzeugen, da müßtest Du mir viel leidenschaftsloser begegnen. Leidenschaft gegen Leidenschaft, Krankheit gegen Krankheit! Ja, ich erlaube mir, das einen Fanatismus zu nennen, den Ungestüm, mit welchem Du bemüht bist, die höhere Bildung, der ich mich hingegeben habe, mit Händen und Fäusten zu ersticken. Ist es ein Unsinn, wovon ich entflammt bin, nun gut, so wird er sich mir eines Tages in seiner wahren Gestalt und Stimme vorstellen, ich werde den Kunstgedanken dann aufgeben und trostlos sein. Dein Benehmen, lieber Vater, macht mich nicht unglücklich, sondern zornig, und jetzt erlaube mir, das Zimmer und den Schauplatz einer unschönen Szene zu verlassen und in meine Dachkammer hinauf zu gehen." So endet eine grimmige Attacke auf ein Bühnenmanuskript.

Ein andrer Auftritt, der bald hierauf stattfindet, gestaltet sich viel weicher, aber dafür viel schmerzlicher. Der Ort der Handlung ist die Küche. Wenzel hilft seiner Schwester Matilde beim Geschirrabwaschen. Diese sagt: „O, Wenzel, ich glaube halt doch nicht so recht an Dein Talent. Denke doch nur an den eleganten jugendlichen Liebhaber von Müller. Du mein Gott, was bist Du für ein grobes, gewöhnliches Kräutchen dagegen. Was hast Du für Manieren. Glaubst Du, mit dem bischen Begeisterung, das Du hast, auf die Welt der Bretter hinaufgelangen zu können? Sieh Dich doch an! Oder glaubst Du, Du kämest aus in der großen Welt mit Deinen paar Maria-Stuart-Rollen, oder Mortimer, oder wie der Herr heißt, den Du immer beim Schuhwichsen vor Dich her deklamierst? Ich kann mir das nicht so recht denken. Hast Du jemals Handschuhe getragen?

Du bist ja doch zu so etwas viel, viel zu schüchtern. Du kannst nicht einmal den Mund auftun, wenn meine Freundinnen da sind, wie viel weniger auf offener Bühne vor aller versammelter Welt Augen. Das mag für andre das Leichteste sein, für Dich aber ist es schwer, glaube mir das. Mach Du lieber Gedichte."

Wenzel erwidert: „Ich weiß wohl, wie unfertig und unbeholfen ich bin. Aber ich meine, es kommt in der Kunst allein auf das freche Maul auch nicht immer an. Was sind das für Künstler, Deine jugendlichen und ältlichen Herren Liebhaber, von denen Du mir da vorredest, diese von Beck und von Müller und von Almen. So viel wie die kann ich bald auch noch. Aber freilich, ein glänzendes Auftreten, unverfroren wie nichts in der Welt sonst, das besitzen sie. Da kann ich ihnen lange nachspringen, bis ich sie nur eingeholt, geschweige denn überflügelt habe. Das ist allerdings traurig. Aber wenn Du mir zumutest, statt an den schönen Schauspielen zu hängen, Gedichte zu machen, so muß ich Dir meinerseits danken."

Der Dramatische Verein führt ein Stück von Schönthan auf. Wenzel soll einen prinzlichen Lakaien spielen, der unter anderm eine Ohrfeige hinzunehmen hat. Nein, das kann er nicht spielen, das ist zu elend. Das verletzt zu sehr. Er flüchtet am Aufführungsnachmittag in die Berge. Der wilde, kalte Wind braust, die hohen Tannen biegen und beugen sich, wie gut und natürlich ist das, im Vergleiche zum ohrfeigengewärtigenden Lakaien. Er bleibt der Vorstellung fern, es ist zu dumm, zu vernichtend, zu nichtswürdig, er kann nicht. „Habe ich solchermaßen Liebe zur Bühne?" denkt Wenzel, „ist das Liebe?" Die Rolle ist ihm nicht gut genug, und da fragt er sich nun, ob das der Beweis seiner Unfähigkeit sei, auf der Bühne aufzutreten. Sein Gewissen sagt ihm: „Die Liebe und die Leidenschaften vertragen alles, auch eine Ohrfeige."

Nach Verlauf zweier Monate befindet sich Wenzel in einer entfernten größern Stadt, er verdient sich sein Leben in einem Speditionsgeschäft, er bezieht Gehalt, er spart, er nimmt Unterricht, regelrechten, bei einem anerkannt tüchtigen Heldenspieler. Jetzt wird die Sache doch wohl endlich vorwärtsgehen. Er macht Lungen-, Zungen-, Lippen- und Atemübungen und lernt Vokale und Konsonanten richtig und deutlich aussprechen. Es imponiert ihm, wie methodisch der Unterricht sich vorwärtsbewegt, und der Schauspieler sagt ihm: „Sie machen Fortschritte". In diesem Moment erhält der Lehrer und Erzieher folgenden Brief vom Vater Wenzels:

An den Schauspieler Jank.

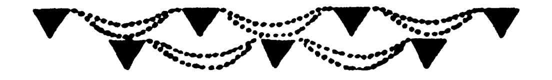
Sie geben meinem Sohn Unterricht. Diese Neuigkeit ist mir zu meinem großen Leidwesen durch dortige Verwandte, bei denen Wenzel, dieser, wie es scheint, höchst Ungeratene, in Kost und Logis lebt, zugegangen. Sie sollen das nicht tun, Sie sollen das schleunigst aufgeben. Der leidigen Affären habe ich mit meinem Sohne nun schon genug gehabt. Traurig ist, daß Sie, an den sich der Schlingel heranzumachen verstanden hat, denselben nicht augenblicklich fortgeschickt haben, sondern ihn, wie ich erfahre, unterstützen

im Glauben und in der Vorliebe für Dinge, die in meinen und andrer gesetzt lebenden Menschen Augen von jeher als unanständig gegolten haben. Das fehlt noch, daß mein Sohn, als ein Sproß braver, bürgerlicher Eltern, zu den Lumpenkomödianten übertreten sollte und sich zu den Gesellen zählen müßte, die die Schande, in welcher sie herumlottern und leben, gar noch für etwas Gutes und Erlaubtes halten. Ich kann mir denken, daß es Ihnen willkommen ist, einen Nebenverdienst durch Unterrichtgeben zu gewinnen, aber der Unterricht, den Sie und die Leute Ihrer Verfassung und Umgebung erteilen, schadet, er ist etwas Sündhaftes, er wirkt verderblich auf Moral und Charakter. Wer Sie sind, weiß ich nicht, es genügt, daß ich das Gefühl habe, Sie gehören zu denjenigen Menschen, deren Stellung in der Welt keine, deren Tun unvertrauenswert und deren Lebensweise eine tief zerrüttete ist. Ich habe angedeutet, zu welcher Klasse von Leuten gehörig ich Sie vermute. Wenzel ist ein Taugenichts und verdiente, bei Ihnen gelassen zu werden. Vielleicht haben Sie so viel letzte Ehre, Herr Schauspieler und Bühnenkomödiant, auf diese Worte den Bengel die Treppe hinunterzuwerfen, andernfalls steht mir die Hülfe der Polizei zur raschen Verfügung. Achtungsvoll Der Vater von Wenzel.

Der gesegnete Unterricht hat damit ein Ende. Der Heldenspieler sagt zu Wenzel: „Sehen Sie, ein solcher Mensch ist Ihr Vater. Ich kann ihn verklagen, wenn ich will, aber ich tus nicht. Seine Beleidigungen treffen mich nicht, und damit ist es gut. Er hat von uns Künstlern die Meinung eines borniert-bürgerlich denkenden Menschen, und es fragt sich, wer von uns beiden der bessere und gutwilligere Staatsbürger ist, ich oder Ihr Herr Vater.“

Wenzel geht nach Hause und macht seinen Tanten, bei denen er wohnt, Vorwürfe. Er sagt: „Was habt Ihr Euch in meine Kunstzwecke und -Ziele einzumischen gehabt? So! Jetzt ziehe ich von Euch weg, habt Ihr verstanden? Die guten Konfitüre-Omeletten, die man hier ißt, sind kein genügender Grund, sich ruhig die Verbindungen mit so vortrefflichen Leuten, wie dem guten Heldenspieler, abknüpfen und abknipsen zu lassen. Meinetwegen eßt sie selber. Ich bin alt genug, daß ich im Restaurant essen und wohnen kann, wo es mir behagt. Zum Ersten ziehe ich aus. Und in dieser Stadt bleibe ich überhaupt nicht mehr sehr lange. Sie ist mir verleidet.“

In der Tat, Wenzel reist bald ab. Er packt seine Schauspielergedanken in seinen Handkoffer, auch die Klassiker vergißt er nicht. Er fährt nach dem Schwabenland. Dort hat man ihm aber eines Tages dann ganz gehörig die Meinung gesagt, es hat einfach geheißen: „Junger Mann, von wo Sie auch abstammen, gut oder minder gut bürgerlich, Ihnen fehlen die göttlichen Funken!“



Rundschau

Gustaf af Geijerstam

Ein Dichter ist gestorben. Ein Dichter, der auch eine starke, oft betätigte Liebe zum Theater hatte. Aber nicht eben eine glückliche; künstlerische Werte sind aus seinem Bühnendichten nur einmal gereift, einmal, als er einem Andersenschen Märchen melancholische Schelmenweisheit entlockte — in einem Spiel für Kinder, freilich auch für große Kinder. Ein wehmütig lächelndes Sinnen über verlorener Kinderwelt, das war viel eher sein Dichten, eher als dramatischer Kampf, hartes Austragen geistig befestigter Gegensätze. Wohl geht durch sein ganzes Werk vom ‚Ivar Lyth' bis zu ‚Gefährliche Mächte' ein leidenschaftlicher Anteil an den großen sozialen Spannungen unsrer Tage: aber hier hatte er nur innigstes Mitfühlen, nicht mächtigen Willen, gestaltende Kraft einzusetzen. Bleibend-Wertvolles, Eigenes und Neues gelang ihm nicht hier, auch kaum in seinen Bauerngeschichten, deren Realismus wohl nur für die schwedische Nationalliteratur etwas bedeutet. Das europäisch Belangvolle seiner Kunst steckt schon viel mehr in den feinen, hellen Humoren, die von ‚seinen Jungens' reden, und es entfaltet seine stillen Kräfte am reichsten in seinen Ehe- und Alltagsromanen. Denn das Wunderbare im Alltäglichen: wie lautlos und unhaltbar das eigene Leben uns durch die Hände gleitet, wie sich in den sechzig ewigen Minuten der Stunde unter tausend fast unsichtbar geringen Einflüssen unsre stärksten Gefühle und Neigungen selbst lösen und wandeln wie Rauch in der Luft — das zu malen, war Geijerstams neue Kunst, war die eigentliche Leistung seiner raffinierten Psychologie. Dies sanft entsagende Hineingelebtsein in den unlenkbaren Strom des Lebens gab ihm sein Bestes und Reichstes — gab aber seiner Form auch die Weichheit und zerfließende Breite, die keinem monumentalen Bau gewährt ist. Deshalb wird vielleicht kein einzelnes Werk dieses Dichters auf kommende Geschlechter voll wirken: aber aus der Gesamtheit seines Schaffens wird ein neuer Ton fortschwingen, eine Fülle einzelner Bilder wird nachleuchten, die sein tiefes Lebensgefühl in vielen Romanen verstreute.

In einem seiner Romane sitzt ein Mann, dem eben mit seiner Frau Arbeit, Sinn, Glück eines Lebens davon ging, an der Dampferanlegestelle, in den Schären. Vor ihm kriecht ein schwarzer Käfer im Sand; er ist auf den Rücken gefallen, er will sich drehen — und die ganze Aufmerksamkeit des Mannes, seine Sinne, seine Seele klammern sich an die Arbeit dieses Käfers, verfolgen wie ein Heil, wie eine Rettung aus tiefster Not den kleinen Krabbler im Sand. Ruhen von eigenem Schicksal aus bei dem Kampf-Schauspiel dort im Staube.

Wenige Stellen neuerer Bücher haben mich so erschüttert, sind mir so haften geblieben. Dieser Moment enthüllt das tiefste Wesen Geijerstamscher Kunst: so sind wir gefesselt ans Leben, so gleiten unsre Sinne zu den Millionen kleinen Wirklichkeiten des Alltags unhaltbar zurück, so verschwindet alles dünkelstolz umgrenzte Eigenleben, Zorn und Gram, Glück

und Liebe immer wieder im Strom — im Strom —. Hinter Geijerstams scheinbar raffinierter ‚Realistik' steckt in Wahrheit das gütige, weise, verzichtende Lebensgefühl eines Märchendichters: er sieht so scharf die Details unsers Erlebens, daß alle konventionellen Abgrenzungen schwinden, alles Reale phantastisch sich weitet, traumhaft zerfließt. Er hat die Märchenmusik des Alltags gehört.

Julius Bab

Alexander Strakosch

So oft uns auch schicksalsträchtige Schauer von der Bühne angeweht haben: ganz selten wird es uns gelungen sein, von der Schaubühne völlig ungetrübte Kunstgenüsse zu empfangen. Immer wird ein feiner empfindender, schärfer sehender Zuschauer, wenn auch nur durch eine Kleinigkeit, gestört worden sein. Sei es, daß der Regisseur lässig war, daß uns einer der Spieler in seiner Individualität, in seinem Talent, in seiner Empfindung, in seiner Schulung nicht genügte, daß die Dekoration geschmacklos, die Beleuchtung falsch war und so fort.

Mit desto größerer Dankbarkeit müssen wir daher der ganz wenigen einheitlichen Eindrücke gedenken, die uns Verkünder der dramatischen Kunst vergönnen. Diesmal war es in Wiesbaden Alexander Strakosch, der die von keinen vordringlichen Dekorationen noch eleganten Salondamen oder herzenknickenden Bonvivants abgelenkten Zuhörer ganz in den Bann dichterischer Sprachkunst schlug. Den alten Mann am Vortragstisch schützten keine Schminke, kein Kostüm, kein Rampenlicht, und doch ging von ihm eine Wirkung aus, die uns der große Apparat der Bühne nur in besonders glücklichen Stunden beschert.

Bewundernswert ist schon allein die außerordentliche innere Frische, um die Strakosch die Jüngsten beneiden können. Sie wird bei ihm ein unerschöpflicher Quell stärkster Empfindung, die sich vom ersten Augenblick seinem Auditorium blitzartig mitteilt. So gelingt es ihm tatsächlich, die ganze vor dem Turm des alten Moor gelagerte Räuberschar lebendig zu machen. Plastisch stellt er sie alle vor uns hin: den verschmitzt-tückischen Spiegelberg, den einfältigen Ratzmann, den eisernen Schweizer und schließlich ihn selbst, den Räuberhauptmann, die glutvollste Schöpfung eines jungen Poeten. Ergriffen hören wir das geisterhafte Lallen des unseligsten aller Väter, schaudernd werden wir Zeuge der fürchterlichsten Entdeckung. . . .

Strakoschs Wirkung beruht nicht zum wenigsten darauf, daß er gar nicht versucht, in seinem dramatischen Vortrag den phonographisch getreuen Abklatsch einer Aufführung zu geben. Die Gesetze des Vortragstisches sind andre als die der Bühne. Nur die Sprache ist hier das künstlerische Ausdrucksmittel: Erscheinung, Mimik, Geste treten ganz zurück. Bei psychologisch noch so feinen Nuancen darf sich der Vortragende nicht aufhalten; auf die Gesamtwirkung jeder Szene muß er von vornherein lossteuern. So darf er sich nicht, wie es der Schauspieler Emanuel Reicher als Vortragender tat, die Wirkung der ‚Krieg!'-Rufe in der Reichstagsszene des ‚Demetrius' dadurch abschwächen, daß er sie in allen möglichen Tonlagen bringt, um dadurch die große Zahl der Rufer zu bezeichnen. Strakosch erreicht durch wenige, gleich starke, gleich markige Schreie weit mehr. Auf der Bühne würde dies hingegen unnatürlich sein: hier müßten verschiedene Rufe von individueller Klangfarbe erst allmählich zu einem einzigen großen Schrei anschwellen.

Strakosch denkt auch gar nicht daran, seinen Zuhörern den Eindruck einer Frau dadurch zu vermitteln, daß er seine Stimme zu einer unnatürlichen Höhe hinaufschraubt. Und doch erkennen wir (in einer Ballade des Ungarn Kisch) am zarten, innigen Ton die Frau Judith und wissen sogleich, wann der höhnend richtende Rabbi einsetzt. Gleiche Wucht in gleicher Tonlage hat er für die stärksten Ausbrüche der Männer, und doch besteht ein unverrückbarer Unterschied zwischen den kurzen, energischen Worten des Fürsten Sapieha, den in der Uebermacht des Gefühls sich verlierenden Befehlen des Räuberhauptmanns Moor und dem nachdrücklich gedehnten Fluch des Kaufmannes Simon. Wir haben hier also stets ein scharfes Herausarbeiten des Stoffes durch Charakterisierung einzelner Personen in einer straffen, vorwärts eilenden Handlung: wir haben einen dramatischen Vortrag. Im Gegensatz hierzu steht etwa der lyrische Vortrag Emil Milans, der in erster Linie die Grundstimmung des Dichters zum Bewußtsein bringt.

Daß Strakoschs Waffe, mit der er die Hörer zwingt, aus edelstem Material ist, daß er eine musterhafte Sprechtechnik spielend beherrscht, muß in unsrer Zeit, in der so viele junge Schauspieler nur ungern sprechen lernen wollen, besonders betont werden. Um nur eins hervorzuheben: was für fabelhafte Wirkungen erzielt er dadurch, daß er plötzlich von einem Extrem der Tonstärke ins andre fällt! Wie Karl Moor den Greis erkennt, da stößt er zunächst einen markdurchdringenden Schrei aus, wie ein wildes gehetztes Tier. Doch übermenschlich ist sein Entsetzen, schon die zweite Silbe bleibt ihm im Halse stecken, und das zweite ‚Vater' würgt er, gerade noch vernehmbar, aus seiner Kehle. Mit einem plötzlichen Ruck bricht das leidenschaftliche Gespräch der Banditen ab, als ihnen der Schuß die Ankunft des Hauptmanns kundet. Das Lied der Rachegeister im Geibels Ballade vom ‚Reichen Mann zu Köln' erhält durch den verhaltenen kindlich klagenden Grundton, der nur an einigen wenigen eindringlichen Stellen anschwillt, die schauerlichste Wirkung. Diese Beispiele erhellen wohl zur Genüge, daß Strakoschs starke Kontraste stets motiviert und daher niemals unwahr sind.

Wahrheit: das ist die auszeichnende Note dieses Vortragsmeisters. Darum ist es ein ganz besonderer Genuß, von ihm gerade Worte Schillers zu hören: durch Wahrheit und Schwung erreicht er das (heute so seltene) echte Pathos, das dieser Dichter verlangt, und das gleich weit entfernt ist von nuschelndem Konversationston und deklamatorischem Singsang.

Georg Altman

Vom münchner Hoftheater

Nirgends, selbst in der ‚Braut von Messina' nicht, ist Schillers Psychologie ärmer, der Prunk seiner Diktion kälter als in ‚Maria Stuart'. Auch fehlt hier die klingende Philosophie, die „nach Großheit und Humanität eiserne schöne Harmonie", die atemlos stürmende, alle Schranken kritischer Bedenklichkeit niederbrausende Dramatik, die in andern Schillerwerken alle Mängel verdeckt. Im Gegenteil, hier ist nirgends „der Hintergrund sich streitender Weltanschauungen" auch nur angedeutet; den Gestalten mangelt „die erhabene Simplizität hellenischer Charaktere", ja, sie sinken wider den Willen ihres Schöpfers aus der Höhe steifer historischer Repräsentation auf Momente in jene kleinbürgerlichen Sphären hinab, in die Shaws Skepsis Helden der Geschichte niederzudrücken liebt.

(Der Streit der Königinnen, das Schuljungengezänk Leicesters und Burleighs entbehrt nicht solcher unfreiwilligen Komik.) Auch fehlt ein dramatisches Zentrum, die Handlung fällt auseinander, das Werk ist im Innersten undramatisch.

Gleichwohl ist ‚Maria Stuart' nächst dem ‚Wallenstein' und dem ‚Tell' das am meisten gespielte und somit wohl auch das beliebteste aller Schillerschen Dramen. Der rhetorische Glanz des Werkes wirkt mit stärkstem Reiz. Das unglückselige Los der jungen, blonden, schönen Königin greift der Masse ans Herz, die schwarze Tücke der Elisabeth erregt ihr die Galle. Ehrfürchtig staunt der Bürger vor dem Prunk der Titel und Würden der hohen und höchsten Personen, die sich da vor ihm herumzanken, gespannt und interessiert lauscht er den klingenden politischen Phrasen der Haupt- und Staatsaktion, die sich knarrend vor ihm abspult. Ihn kümmerts nicht, daß Maria keine andre Eigenschaft hat als ihr Unglück, daß Elisabeth nur tückisch, Burleigh nur diplomatisch kalt ist, daß der Dichter die Intrige viel weniger gewandt gewebt hat als die romanischen Vorbilder. Ihn rührt der Appell an seinen Edelmut, er entrüstet sich über Elisabeth, verzeiht der Maria, nicht ohne ihre Jugendsünden zu mißbilligen, und verläßt gehoben das Theater.

Eine Aufführung dieses Stückes muß vor allem würdig sein. Repräsentativ. Muß die „würdigen Personen der Lords" in würdige Kostüme stecken, vor würdige Kulissen stellen. Muß das Rhetorische stark unterstreichen. Die schönen, hohen, pathetischen Verse geschulten Sprechern in den Mund legen. Und darf ja nicht etwa den Versuch machen, uns die Personen des Dramas menschlich näher zu bringen, sie naturalistisch-psychologisch zu erfassen. Was sonst des Spielers höchste Tugend sein mag: psychologisch gliedernde Gestaltungsgabe, wird ihm hier zum Hemmschuh.

Die münchner Hofbühne verfügt über gute Tradition, geschulte Sprecher und einen schönen Fundus. Und auch die mangelnde Gestaltungskraft ihrer Spieler trug zum Gelingen der von Kilian treulich besorgten Neueinstudierung bei. Vor reichen Kulissen aus der besten meininger Zeit bewegen sich in geschmackvollen, historischen Kostümen wohlanständige Sprecher. Emma Berndls Maria weiß ihr Leid mit Hoheit zu tragen und mit einer Gelassenheit in den Tod zu gehen, die alle höhern Töchter entzückt. Birrons geschäftige Gesten und seine rasche Zunge reichen für den Mortimer. Lützenkirchen ist ein beweglicher, ölglatter, alle Klippen geschmeidig meidender Leicester, der Schillern vorschwebende Typ des intriganten bel homme. Die oft und mit Unrecht gerügte Elisabeth der Frau von Hagen ist schön und versteht zu repräsentieren; ein bischen mehr Tücke freilich könnte nicht schaden. Albert Steinrück ist ein zu guter Spieler, als daß er das dem Burleigh nötige Pathos aufbringen könnte.

Erwähnt sei die unglaubliche Hilflosigkeit, mit der die münchner Tageskritik der Aufführung gegenüberstand, die gleiche Kritik, die wenige Tage vorher Herman Bang für einen Rezitationsabend wie einen Schuljungen abgekanzelt hatte.

Lion Feuchtwanger

Aus Hamburg

Ein Zusammenstoß mit Alfredo Testoni war für das deutsche Publikum nicht unbedingt nötig. Sein ‚Modell' ist eine hübsche Theaterarbeit, weniger graziös, greller, aber auch irrationaler, natürlicher als ähn-

liche französische Stücke. Pierrina Gastaldi, das Modell, ist eins jener herzensguten Mädchen, die nichts abschlagen können. Sie springt für irgendeine sich mit soundsovielen Liebhabern emanzipierende Marchesa in ein Rendezvous. Zum Schein, versteht sich, und mit delicatezza del cuore. Bei welcher Gelegenheit aus dem Schein unheiliger Ernst erblüht. Und so weiter. Obwohl von des Gedankens Blässe angekränkelt, ists ein italienisches Lustspiel — mit den schätzenswerten Vorzügen eines solchen. Centa Bré hatte das noch am ebesten gefüllt und versuchte ihr ‚Gemüt' zu versüdlichen; wobei sie aber nur bis Wien kam und bei Schnitzler endgültig Halt machte. Die andern, mitsamt Herrn Jeßners Regie, schwammen in Routine, bei mehr oder weniger zureichenden Leistungen. Außerdem werden im Thalia-Theater an einem Abend ‚Der zerbrochene Krug' und ‚Charleys Tante' gegeben. „Se voi lagrime avete, ora a versarle v'apprestate" — wie Marco Antonio an des Giulio Cesare Leiche den Cittadini Roms vorlamentiert. Und da sage noch einer, den Deutschen fehle es an Cynismus.

Hingegen liegt kein Anlaß vor, sich mit der im Altonaer Stadttheater aufgeführten Marmonteliade ‚Die Parabel' von Herrn Paul Wilhelm zu beschäftigen. Immerhin ist es erfreulich, daß an dieser Stelle, wo der Geist Kotzebues selbst begabte Künstler zu Mediokritäten verdirbt, Ernst Hardts bei aller Fehlerhaftigkeit dichterischer ‚Kampf ums Rosenrote,' vergröbert zwar und in usum delphini zurechtgemeiert, aber doch sympathisch gespielt wird.

Zum Grillhofer des Schauspielhauses wäre Herr Julius Brandt prädestiniert gewesen, der eigentlich immer anzengrubert, auch als malade imaginaire. Statt dessen spielt ihn Franz Kreidemann, übrigens ein interessanter Riccaut, ein blutvoller Claudius von Dänemark und ein Mephisto im (wenn man so sagen darf) Hanns-Heinz-Ewers-Stil. Max Montor hielt die Herrschaften resolut zusammen, hatte als Dusterer einen unnachahmlichen Tonfall, das Augenrollen eines Sekretarius Wurm von anno dazumal, sehr sympathische Gesichtszuckungen und (wenn auch das noch zu sagen erlaubt ist) den Gesamthabitus eines vertrockneten Molches. Adele Doré hatte sich in die Horlacherlies ganz eingelebt.

Des mecklenburgisch-hamburgischen Gorki Fritz Stavenhagen ‚Dütscher Michel' ist mir in der Aufführung des Schiller-Theaters nicht eingegangen. Wie dem auch sei: die Stavenhagen-Philologen und -Freunde hätten diese ‚Ehrung' mit fanatischem Einsetzen ihres Herzblutes verhindern müssen.

Arthur Sakheim

Nur ein Traum

Lothar Schmidt ist ein stiller, taktvoller Herr, der nicht in Betracht kommt. Man sieht ihn an der Lisière der Literatur, die in Betracht kommt, einherwandeln, in sympathischer Melancholie und Korrektheit. Es hausen Dinge feinerer Geistigkeit im Hirn dieses Herrn Schmidt; aber ein müder Hang zieht ihn ins Bequeme des Daseins, zu den gutartigen, in Philisterland approbierten Erlebnissen. Das ist ein Temperament, in dem Wesenselemente Heinrich Seidels hocken, dieses peinlichsten (und deshalb vom Professor Erich Schmidt mit männlichster Rhetorik verklärten) Hymnologen des Sofaschonertums. Noch heute hält nichts den Herrn Lothar Schmidt zurück, voll sonniger Regungen, im Herzen den Stachel leichter Weihe, etwa den ersten Ranzengang eines Schulbuben feuilletonistisch fest-

zulegen, mit sanften, sichern Strichen, kundig auch der edlen Wehmut, die dies Bild deutscher Rotwangigkeit, stapfender, ahnungsloser Tapferkeit bei Philosophen nun einmal ‚auslöst‘. Immerhin hat derselbe Herr, in erträglichem Deutsch, ‚Frauenbriefe der Renaissance‘ veröffentlicht. Und vor Jahren spielte das Kleine Theater eine Charakterstudie: ‚Ackermann‘, einen saubern, prallen Spätling des Naturalismus, dessen Autoren Felix Hollaender und Lothar Schmidt waren. Darin wirkte eine scharfsichtige, boshafte Analyse des Galligen, die Herr Schmidt niemals aufgebracht hätte ... Man merkts an seinem Lustspiel: ‚Nur ein Traum‘, das jetzt im Berliner Theater viele brave Seelen entzückt hat (ungefähr dieselben Seelen, die, eine Woche vorher, vor Wedekinds ‚Junger Welt‘, all ihre heiligen Ansprüche auf geistige Schonung mißachtet gefühlt und geradezu Eduard-Engel-Wallungen entlarvt hatten) ...

Abend im Grunewaldheim eines Architekten-Ehepaares. Die kleine Gesellschaft ist von Fliederduft, Maibowle und Sinnlichkeit erregt. In selbiger Nacht begeht Monsieur einen Ehebruch, Madame eine Eheirrung (nur ein paar Küsse). Madame, unfähig, das Bewußtsein ihrer kleinen Schuld zu ertragen, berichtet (die Jesuitin!) dem Gatten ihr Erlebnis, als seis ein Traum gewesen. Später kommt Monsieur in die Verlegenheit, die eigene Schuld beichten zu müssen. Madame keift wie eine Dame der Halle, rächt sich: „Das mit mir war auch kein Traum! Wir sind quitt!“ Aber nun glaubt Monsieur nicht mehr an die Wirklichkeit jenes Wirklichen, das mit seiner Frau geschah ... Das ist eine nette, dünne Idee. Ganz kluge, ihrer Technik sichere Geister, wie Jules Lemaître, hätten wohl etwas Köstliches daraus machen können, eine zärtliche Seelenverwirrung, deren Lösung gütig gelehrt hätte — Harden hat dies Wort einmal zitiert —: qu' il n'y a pas de situation inextricable pour les très-bons coeurs ... Von so urbaner Hirnlust ist die Arbeit des Herrn Lothar Schmidt genau soweit entfernt, wie der Grunewald vom Bois de Boulogne. Dieses, wie eine Erfüllung begrüßte ‚deutsche Lustspiel‘ ist nichts als ein modernisierter, um einige Diskussionsthemata bereicherter Julius Stinde. Und auch Herrn Johannes Trojan denkt man sich gern in diesen Moselsphären heimisch. Zu Fontanes ‚L'Adultera‘ aber verhält sich die Schmidtsche Ehebrecherwelt, wie Tintoretto zu Herrn Arthur Kampf. Es genügt wohl, daß die ‚Tägliche Rundschau‘, die für derlei kompetent ist, beseligt anerkennt: „Ehemanns Freud und Leid spiegelt sich in den gut gemachten Szenen“. Auf Naphthalin-Sentimentalität ist ein Schuß lilas blanc gesprengt; diese Gartenlaube duftet, fragwürdig-elegant, nach welschem Flieder ... Daß die Mischung berlinischen Nasen gefallen hat, das allein macht den Fall erwähnenswert —: daß dies Stück der geistigen Bereitschaft der Leute entsprach; diese Schüssel den Appetit vieler Kritiker sättigte. Ach, diese Herren sind Fanatiker der Mittelmäßigkeit! Bietet man ihnen kostbare Bissen: hurtig werden sie grob ... Die Aufführung war vortrefflich. Nur trug Herr Albert Heine, dieser Hebbelsche Herodes, der dem Architekten die Maske des Bürgermeisters Reicke gab, keinen verführerischen Rock; nur war die neckische Art der Julia Serda allzusehr sächsischer Hoftheatergeschmack. Wirklich gut angezogen war Herr Dumcke; brillant in einer Episodenrolle Herr Meinhard.

Ferdinand Hardekopf

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

I. G. Ob Sie auch für den Engagementsvertrag Prozente an den Agenten zahlen müssen, kann zweifelhaft sein. Ich würde jedoch die Frage bejahen. Nach Ihrer eigenen Mitteilung hat der Agent Sie der Direktion für die bestimmte Vorstellung und ferner zum dauernden Engagement empfohlen. Wenn nun das dauernde Engagement zustande gekommen ist, ohne daß der Agent hierbei besonders tätig war, so ist doch die Agenturgebühr entstanden, weil der Nachweis des Agenten einmal sich auf die bestimmte Vorstellung und ferner auf das sich daran knüpfende dauernde Engagement bezog.

Annahmen

Hermann Bagusche: Außenseiter, Einakterzyklus. Crefeld, Stadttheater.

Victor Hahn: Cesar Borgia, Tragödie. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

Cosmo Gordon Lennox: Die goldene Freiheit, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

4. 3. Berte von Braunhorst: Es werde Licht, Schauspiel. Sankt Pölten, Stadttheater.

12. 3. Paul Wilhelm: Die Parabel, Einaktiges Schauspiel. Altona, Stadttheater.

13. 3. Johann Heinrich Reitz: Diskretion, Schauspiel. Nürnberg, Intimes Theater.

Thaddäus Rittner: Unterwegs, Schauspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

16. 3. Alexander Engel und Julius Horst: Glück bei Frauen, Schwank. Wien, Bürgertheater.

18. 3. Lothar Schmidt: Nur ein Traum, Lustspiel. Berlin, Berliner Theater.

2) von übersetzten Dramen

Hermann Heijermans: Seltsame Jagd, Spiel. München, Schauspielhaus.

Alois und Wilhelm Mrstik: Maryscha, Volksstück. Wien, Raimundtheater.

Alfredo Testoni: Das Modell, Lustspiel. Hamburg, Thaliatheater.

Zeitschriftenschau

Marie Louise Becker: Die drei Coquelins. Bühne und Welt XI, 12.

Alfred von Berger: Ernst von Wildenbruch. Oesterreichische Rundschau XVIII, 6.

Charlotte Engel Reimers: Der Kampf um den Bühnenvertrag. Süddeutsche Monatshefte VI, 4.

Erich Felder: Im Zeitalter der ‚Elektra'-Technik. Wage XII, 11.

Hans Franck: Etwas über Wilhelm von Scholz. Masken IV, 29.

Oscar Geller: Frank Wedekind. Bühne und Welt XI, 12.

Norbert Jacques: Japanische Schauspieler. März III. 6.

Victor Klemperer: Friedrich Spielhagen als Dramatiker und Dramaturg. Bühne und Welt XI, 12.

Robert Kohlrausch: Oberammergau ohne Passion. Bühne und Welt XI, 12.

Jacob Minor: Hauptmanns ‚Griselda'. Oesterreichische Rundschau XVIII, 6.

Heinrich Stümcke: Bühnenverein, Bühnengenossenschaft und Reichstheatergesetz. Bühne und Welt XI, 12.

Neue Bücher

Theodor Alt: Das ‚Künstlertheater', Kritik der modernen Stilbewegung in der Bühnenkunst. Heidelberg, Carl Winter. 60 S. M. 1,50.

Adolf Winds: Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band XII. 234 S.

Dramen

Karl Albrecht Bernoulli: Der Ritt nach Fehrbellin, Ein Schauspiel. Jena, Eugen Diederich. 117 S. M. 2,—.

Johannes Weinold: Aus der Art geschlagen. Schauspiel. Leipzig, Verlag Deutsche Zukunft. M. 2,—.

Engagements

Bonn (Stadttheater): Heinz Fink.

Braunschweig (Hoftheater): Alfred Naef 1909/14.

Danzig (Stadttheater): Fritz Kerzmann 1909/10.

Hamburg (Vereinigte Stadttheater): Hans Wengard 1909/12.

Magdeburg (Stadttheater): Hans Stoll 1909/12.

Nürnberg (Stadttheater): Karl Bara 1909/11.

Oldenburg (Hoftheater): William Merk.

Osnabrück (Neues Stadttheater): Martin Thiel 1909/11.

Posen (Provinzialtheater): Johannes Lehmann 1909/10.

Riga (Stadttheater): Reinhold Pasch 1909/11.

Rostock (Stadttheater): Theo Patten 1909/12.

Stettin (Bellevuetheater): Otto Ritter 1909/10.

Zürich (Stadttheater): Margot Bienz 1909/12.

Todesfälle

16. 3. Adalbert Matkowsky in Berlin. Geboren am 6. Dezember 1858 in Königsberg. Mitglied des Königlichen Schauspielhauses in Berlin.

Karl Skraup in Erfurt. Geboren am 7. November 1851 in Prag. Direktor des erfurter Stadttheaters.

Nachrichten

Die Neue Freie Volksbühne hat für das im September beginnende zwanzigste Spieljahr bereits die umfangreichsten Vorkehrungen getroffen, um die Zahl ihrer Mitglieder weiter sehr beträchtlich erhöhen zu können. Zu dem Deutschen, Hebbel-, Berliner und Neuen Theater, den Schiller-Theatern O. und Charlottenburg, dem Friedrich Wilhelmstädtischen Schauspielhaus und dem Neuen Operetten-Theater sind das Kleine Theater, die Kammerspiele und das Metropol-Theater fest hinzugepachtet worden, Neuerwerbungen, die jedenfalls den Andrang zur Mitgliedschaft noch erheblich steigern werden. Die für die Sonntag-Nachmittagvorstellungen dieser Theater jährlich zu zahlende Pachtsumme beträgt annähernd eine halbe Million Mark. Im Metropol-Theater wird besonders das Lustspiel und die gute alte Gesangsposse gepflegt werden. Weiter beabsichtigt der Vorstand allwöchentlich gute Konzerte zu veranstalten bei denen besonders die Kammermusik gepflegt werden soll, und für die die Mitwirkung mehrerer unsrer ersten Künstler bereits gesichert ist. Die Leseabende, die im letzten Winter einen so großen Erfolg hatten, sollen fortgesetzt und durch Abende, die der bildenden Kunst gewidmet sind, erweitert werden. Sofern für diese eine Ausstellung von Originalwerken nicht ermöglicht werden kann, soll an der Hand von Lichtbildern das Verständnis der Hörer gefördert werden.

Die Leitung des Kurtheaters von Norderney wurde auf drei Jahre dem Direktor des neuen Stadttheaters von Kottbus, Herrn Berg-Ehlert, übertragen.

Die Presse

Nur ein Traum

Vossische Zeitung: Ein amüsantes kleines Lustspiel, über das auch kluge Leute lachen dürfen.

Börsencourier: Ein fein erfundenes, mit der liebenswürdigsten Laune natürlich und ungezwungen durchgeführtes Stück.

Lokalanzeiger: Ein Lustspiel, das durch einschmeichelnde Grazie und geistvolle Beredsamkeit die allgemeine Gunst gewinnt.

Morgenpost: Ein originell ersonnenes und reizend geführtes Lustspiel, das echte und allgemeine Heiterkeit weckte.

Berliner Tageblatt: Eine liebenswürdige Bagatelle, harmlos wie ein dramatisiertes Feuilleton.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 13
1. April 1909

Tragik und Drama / von Richard Dehmel

Eine Wert-Untersuchung

1. Terminologisches

Seit Schopenhauer, Richard Wagner und Nietzsche hat man sich daran gewöhnt, von tragischer Weltanschauung zu reden und dadurch dem Begriff der Tragik, der früher nur ein Kunstbegriff war, gleichsam den erhabenen Stempel höchsten Allgemeinwertes aufzudrücken. Noch Hebbel hütete sich wohlweislich vor dieser philosophischen Anmaßlichkeit in der ästhetischen Wertbemessung; er spricht stets nur von tragischer Form und Idee, mag er auch hinter den Kulissen mit Hegels Weltgeist liebäugeln. Und Schiller, obwohl sein moralischer Idealismus den entscheidenden Anstoß gegeben hat, die Kunstwerte endlich nach Gebühr aus allgemein menschlichen Lebenszwecken zu begreifen, kennt dennoch sogar nur den tragischen Affekt, das „Vergnügen an der traurigen Rührung". Wie man sich hierzu auch stellen will, jedenfalls ist unbestreitbar, daß sich der tragische Begriff in fortwährender Wertverschiebung befindet, selbst schon während eines knappen Jahrhunderts. Und der altgriechische Sänger des Totenfestliedes der sich zum ersten Mal die große Bocksmaske vorband, um die alljährliche Wiederkunft des Dionysos, des Herdenführers der verstorbenen Seelen, vor den attischen Hirten und Ackerbürgern wirksamer zu deklamieren, hat sich gewiß nicht träumen lassen, daß aus dieser lyrischen Stilwidrigkeit dereinst das liturgische Drama des Aeschylos, die zeremoniöse Tragödie des Corneille, die pathetische Oper zu Bayreuth und am Ende gar eine Schicksalslehre der ewigen Wiederkehr aufsprießen würde.

Man fühlt sich zu der Frage gedrängt, ob denn das Tragische, nachdem es dermaßen ins schier Unendliche ausgewachsen ist, überhaupt noch in die dramatische Form paßt, in diese Form des Kampfes zwischen begrenzten Kräften. Wir wollen freilich in den Grenzen der Kunstform unbegrenzte Mächte des Lebens auffangen; aber besagt die Verallgemeinerung einer menschlichen Ansicht vom Schicksal in der Tat etwas Ewig-Lebendiges?

Ist jene sehr weite Begriffsüberspannung nicht vielleicht nur ein erstes Anzeichen, daß wir selbst dem Begriff zu entwachsen beginnen? Oder sollte wirklich der ‚Wille zur Macht' etwas dermaßen Allmächtiges bezeichnen, daß seine Erhöhung zu einem tragischen Weltzweck auch die Tragödie zur höchsten Kunstart ‚umwertet'? Steigt denn der Kunstwert so sehr mit der Lebensbewertung? — Auf den ersten Blick scheint das unannehmbar; denn es läßt sich ästhetisch leicht nachweisen, daß der oberste Zweck jedweder Kunst, nicht etwa blos der dramatischen, Befreiung vom Widerstreit der Eindrücke des zeitlich und räumlich bedingten Daseins ist, daher auch von allen jeweiligen Lebensabschätzungen, Naturauffassungen, Weltanschauungen und dergleichen. Aber wenn zwar durchaus nicht der Zweck, so kann die Verfechtung solcher Maximen doch ein recht wirksames Mittel zum Zweck sein; und gerade in der dramatischen Form, da sie allenthalben auf Kampf gestellt ist, auf den Zwiespalt zwischen mindestens zwei zum Ausgleich drängenden Willenskräften, ist die Gegeneinander-Ausspielung verschiedener menschlicher Zwecksetzungen ein auf das Höchste spannendes Wirkungsmittel. Das muß einmal deutlich beleuchtet werden.

Zunächst ist jeder dramatische Dichter von dem Bedürfnis der Menschennatur beherrscht, inmitten all der hemmenden, erniedernden, verderbenden Mächte, die das Leben des Einzelnen wie der Gattung bedrücken, auch die eine Macht zur Sprache zu bringen, die in uns treibend, erhebend, veredelnd wirkt. Mag eine solche Macht nicht vorhanden sein außer uns, mag sie für eine ‚übermenschliche' Weltanschauung ganz eins sein mit jenen schlimmen Mächten: als Handelnde nehmen wir sie doch alle, gezwungen durch unser Zweckbewußtsein, unwillkürlich als etwas Besonderes an. Siehe Darwin: Vererbung und dennoch Entwickelung. Aus dem Glauben an diese Macht entstehen all unsre sittlichen Gesetze, entspringt unser ganzes Gefühl der Verantwortlichkeit, mag es sich einzeln noch so mannigfach äußern: mag es einen Jesus reizen, durch Selbstvernichtung vor Gott und der Menschheit Zeugnis zu leisten für seine Lehre der Selbstlosigkeit, mag es den Raubmörder reizen — wie das einmal geschah — nach seiner blutigen Tat ein Kanarienvögelchen mit etwas Wasser zu versorgen, um es vor dem Verdursten zu retten. Es ist der Glaube, aus dem allein unser Drang zur Beschäftigung über die eigene Notdurft hinaus, unser Verlangen nach Vollkommenheit, unser Lebensmut erklärt werden kann, weil es zugleich der Glaube ist, der den Untergang des Einzelnen erträglich macht durch die Arbeitsleistung für ein unendlich Gemeinsames; nur so ist der scheinbare Widersinn der seltsamen Tatsache zu lösen, daß gerade die lebenskräftigsten und schaffensfreudigsten Charaktere den Tod am wenigsten ‚tragisch nehmen'.

Ein solcher Glaube wirkt sicherlich willensteigernd im Kampf der Menschheit um ihr Dasein und Werden; wohlverstanden in dem ‚Kampf ums Dasein', der die kultiviertesten Exemplare des Homo sapiens beschäftigt, nämlich die zweckbewußte, sittlich vernünftige Umzüchtung des Kampfes zwischen Mensch und Mensch zu einem Kampf zwischen Menschheit und

Natur, sei es der rohen, gewaltsamen Natur außer uns, sei es der wilden, grausamen Natur in uns. Dieser Glaube ist also einerseits tiefster Grund unsers geistigen Lebens und Strebens, seine Pflege anderseits höchstes Ziel und Gebot unsrer Willenshandlungen. Demnach muß es auch, da die menschliche Kunst nun einmal im menschlichen Leben wurzelt, dem höchsten Ziel der Kunst dienlich sein, diesen Glauben in den dramatischen Kampf als Gestaltungsmittel einzubegreifen, eben um dadurch die sinnliche Spannung auf den seelischen Ausgleich des Kampfes in die höchste geistige Sphäre zu rücken. Freilich stellt hier, wie überall, das höchste Ziel auch die schwerste Aufgabe; denn die Gefahr liegt nahe, daß die moralische Idee als moralisierende Formel zum Vorschein kommt, daß der Dichter zum Prediger wird und Idealfiguren verfaßt, die vielleicht durch begeisterte Worte belehrend, aber nicht durch ihr Wesen und Tun überzeugend wirken. Aber darum diese Aufgabe der dramatischen Kunst ohne weiteres leugnen, hieße die Dichtung losschneiden vom wirklichen Dasein, von ihren natürlichsten Beziehungen zum gegenwärtigen Volk sowohl wie erst recht zur künftigen Menschheit; und gerade die moderne Naturwissenschaft mit ihrer monistischen Weltauslegung sollte die pseudo-ästhetischen Redereien über die ‚erhabene Zwecklosigkeit' des künstlerischen Schaffens zum Teufel jagen. Während wir bei allen übrigen Menschenkindern die Tatsache zweckbewußten Willens, unbeschadet aller deterministischen Theorien, eben als Tatsache hinnehmen müssen, ja sogar den Wert der menschlichen Handlungen ausschließlich nach dem Grad ihrer Zweckmäßigkeit für irgend eine Lebensgemeinschaft schätzen, soll auf einmal der ganze Wert des Künstlers in zweckloser Verschleuderung seiner geistigen Kräfte bestehen? —

Bei der Frage nach dem Zweck der Kunst muß eben immerfort unterschieden werden zwischen der Kunstform als sinnlicher Naturerscheinung und als Erzeugnis menschlicher Geisteskraft. In erster Hinsicht ist sie allerdings zwecklos, das heißt wir können den Zweck nicht nachweisen; aber dasselbe gilt dann auch von jeder andern geistigen Leistung, von der uneigennützigen Entdeckung des Forschers wie vom gewinnsüchtigsten Börsenmanöver. Uebrigens pflegen wir zwecklos nur das zu nennen, wofür wir die Grundursache nicht wissen. Das betrifft also außer dem Formphänomen nur den organischen Trieb zum Schaffen, das Unwillkürliche im Willen des Künstlers, nicht aber die Tätigkeit des Gestaltens, die sich bewußt auf die Reizverhältnisse zwischen Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken gründet. Und es ist fraglich, ob wir nicht auch für unsern Schaffenstrieb Zweckregeln aufstellen werden, sobald wir erst tiefer in seine natürlichen Ursachen blicken, in die rhythmische Statik und Dynamik der lebendigen Formverwandlungskräfte. Der biologische Entwicklungsgedanke des mehr als Darwin weisen Lamarck bedeutet ja auch nur eine Vertiefung der Lehre vom Zweck der Lebensformen, eine Zurückführung der Zweckmäßigkeit auf triebhafte Beweggründe. Denn daraus wächst alle Weltweisheit, in Kunst sowohl wie Wissenschaft: aus dem Bedürfnis, die moralischen wie supramoralischen Ideale immer

weniger als willkürliche Forderungen, immer mehr als notwendige Bedingungen bewußten Lebens zu behandeln: schon das Sonnwendblümcher hat religiöse, schon das Korallentierchen soziale Vernunft. Es sagt nicht das geringste gegen dieses Bedürfnis, daß wir beim Eintritt des höchsten Kunstgenusses von allem Zweckbewußtsein sofort befreit sind; das ist dann eben vollkommen befriedigt worden. Eine ähnliche Selbstvergessenheit erleben wir ja beim Liebesgenuß; auch da werden Zwecknöte genug ausgestanden, damit der Geist davon genesen kann zum selig freien Spiel der Triebe. Und schließlich ist es mit all unserm Trachten so: viel liebe Müh um die liebere Ruh.

Dramatisches Zweckbewußtsein ist also das Streben, in die Kunstform die stärksten humanen Ideen, das heißt: die höchsten sittlichen Willensmächte irgend einer bestimmten Zeit eines bestimmten Volkes einzubegreifen; eine künftige Menschheit wird dann entscheiden, ob der Künstler den richtigen Spürsinn hatte in der Bewertung der verschiedenen Mächte. Und weil jenes Streben in spannendste Wirkung durch Figuren umgesetzt wird, die eine machtvolle Idee mit Energie repräsentieren, deren Handeln vom Glauben an diese Macht und dadurch auch an die eigene Kraft zeugt, so wird mittelbar auch der Kunstwert gesteigert, indem der Künstler solche Idealfiguren (man mag sie symbolisch auch ‚Personen' oder ‚Charaktere' nennen) gestaltet und in einen Kampf mit irgend welchen unwertigen Mächten des zeitlichen Lebens verwickelt. Die künstlerische Befreiung von dem natürlichen Zwiespalt zwischen dem vernünftigen Willen und den unsinnigen Trieben oder Begierden wirkt eben um so erhebender, je spannkräftiger das Hemmungsgewicht des sittlichen Kampfes den sinnlichen Kampf macht. Im andern Falle, das heißt: wenn im Drama entweder auf solche Kraftgestalten oder auf solchen sittlichen Entwicklungswillen verzichtet wird, knechtet das Zweckbewußtsein den Dichter sofort zum einseitig kritischen oder zum allseitig favoritischen Handlanger der Zeitbestrebungen, verführt ihn zur Verfertigung von Anklage- oder Beschönigungswerken, bis hinab zu ihren niedersten Spielarten, dem Tendenzpamphlet und dem Unterhaltungsmachwerk. Man schlage nur nach in den wertvollsten Dramen der sogenannten Weltliteratur, oder vielmehr in jeder beliebigen irgendwie weltbedeutenden Dichtung, denn nicht blos durch die dramatische Handlung, sondern mit andern Kunstgriffen auch durch die epische Begebenheit und lyrische Gelegenheit bringt der Dichter Kampfgefühle zum Ausgleich: die machtvollkommenen sind immer die, die solchen vom stärksten Glaubensmut ihrer Zeit getragenen Edelwillen im Konflikt mit überkommenen Uebeln, Mißständen, Unzulänglichkeiten, Zweifeln, Ruchlosigkeiten oder Lastern zeigen, sei es nach außen, sei es in eigener Seele: — selbst der Unmächtling Hamlet glaubt an seine Kraft, selbst der Bösewicht Richard an sein Recht. Das ist triebhafte Sittlichkeit, instinktive Idealität, im Gegensatz zum lehrhaft versittsamten dogmatischen Idealismus, mag dieser nun ein optimistisches, mag er ein pessimistisches Fähnlein schwingen.

Bleibt bei alldem nur immer die Frage offen: muß denn ein solcher Konflikt durchaus ‚tragisch' sein, um den höchsten Kunstwert des Dramas zustande zu bringen? —

(Fortsetzung folgt)

Brief an einen Schriftsteller/ von Peter Altenberg

Lieber Doktor Egon Friedell!

Das Schreiben Deines Verlegers Lutz in Stuttgart an uns Kritiker ist mehr als ungeschickt stilisiert, es ist ‚unpsychologisch‘ stilisiert, was das größte Vergehen ist dem gegenüber, von dem man etwas beansprucht.

Es ist, wie wenn ein Bettler sprechen würde: „Sie ekelhafter Kerl, schenken Sie mir zwanzig Heller — — —.“

Und wer wäre kein Bettler für Augenblicke in seinem Leben, insofern er von einem kalten Nebenmenschen irgend etwas Wichtiges braucht?!?“

Man hat nicht zu schreiben: „Im Auftrage des Verfassers Doktor Egon Friedell sende ich Ihnen ein Exemplar seines soeben bei uns erschienenen Werkes ‚Auswahl aus Hebbel‘,“ sondern man hat zu schreiben: „Sehr geehrter Herr, wer unter allen lebenden Kritikern wäre imstande, ein gerechtes endgültiges Urteil über die ‚Auswahl‘ zu fällen, wenn nicht Sie?!? Ihr Urteil allein wird uns sagen, ob wir ‚vergebliche Mühe‘ daran gesetzt haben oder nicht?!?“

Ferner hat man nicht zu schreiben: „Wir erwarten eine Rezension in einem bedeutenden Blatte — — —.“

Denn erstens hat man gar nichts zu ‚erwarten‘, „sondern wir würden uns namenlos geschätzt fühlen“, und zweitens wird jedes Blatt bereits dadurch bedeutend, daß eben der Betreffende hineinschreibt! Trotz aller dieser Verstöße gegen die bodenlose Eitelkeit von Rezensenten will ich hiemit erklären, daß, ohne das nette Büchlein auch nur aufgeschnitten zu haben, ich niemanden in Deutschland und Oesterreich wüßte, der eine geschicktere, taktvollere, wertvollere ‚Auswahl aus Hebbel‘ liefern könnte als Dokotr Egon Friedell! In Hebbel war nämlich der unausgekämpfte Titanenkampf zwischen ‚Dichter‘ und ‚Denker‘. Einer kämpfte gegen den andern, statt, wie bei Goethe, gemeinsam für ein ‚Ideal‘ zu streiten und sich liebevoll zu vereinigen! Diese Dinge versteht Doktor Egon Friedell. Er weiß nämlich ganz einfach, wie Gott oder die ‚göttliche Naturkraft‘ sich eigentlich alle Dinge erträumte, und wie schmählich die Menschen, seine gottähnlichen Wesen, diesen ‚Träumen‘ nachkommen!? Er kennt daher das Ringen des Menschen mit seinem höhern Selbst und sieht auch alle seine feigen Niederlagen, aus Verrat an sich selbst! Hebbel liebte fanatisch und wahrhaftig in seinem Leben nur sein ‚Eichhörnchen‘. Schlimm genug für die Weiber, daß selbst ein Hebbel sich nur an ein ‚Eichhörnchen‘ mit seiner Seele ganz attachieren durfte!

Viele schämen sich, Hebbels Werke nicht zu kennen. Nun, durch Doktor Egon Friedells ‚Auswahl aus Hebbel‘, Verlag Lutz in Stuttgart, können sie diese Schande los werden. Aber weil Lutz so unpsychologisch vorging, werde ich mich hüten, für das Büchlein mich einzusetzen! Wie komme ich dazu?!

Die Kunst, in zwanzig Minuten ein bedeutender Kritiker zu werden/ von Theodor Lessing

Vorrede

Nachdem ich einige Jahre verlorenen Lebens damit vergeudet habe, im Dienste liberaler Tageszeitungen schlafenden Bevölkerungen deutscher Mittelstädte zu versichern, daß Ich die auserwählte Persönlichkeit zur Beurteilung sämtlicher vorkommenden Angelegenheiten der Kunstbranche bin, daß ich ein großer Kenner des Theaters, der Musik, der Skulptur, der Malerei, daß ich ein bedeutender Mann, ein Charakter, kurz, eine ‚Persönlichkeit' bin, hat sich mir schließlich der Einblick in die Technik unsers Berufes erschlossen, eines Berufes, der für begabte und hochgestimmte junge Leute als sicherstes Sprungbrett zu Ehren, Titeln und Aemtern, ja sogar Nahrung, Kleidung und der Frauen Gunst manches Empfehlenswerte — sowohl im allgemeinen als auch im besondern — an sich tragen dürfte. Man verbringt zunächst die Abende seiner Jugend in Theatern leidlich angenehm. Man tut während dieser Zeit nichts Schlechteres. Man sitzt bequem. Man hat gratis Licht und Beheizung; braucht kein Schlafgeld zu zahlen; wird bemerkt, geliebt, gefürchtet, verehrt, vergöttert. Ohne jemals irgend etwas andres leisten zu müssen, als sich zu entwickeln und da zu sein! Man benötigt als Handwerksmaterial ein Konversationslexikon und die Ueberzeugung, daß man bedeutend ist. Man hat gleich nach dem Direktor und in idealer Konkurrenz mit dem Kapellmeister leidliche Auswahl unter weiblichen Mitgliedern bis zu dreihundert Mark Monatsgage. Man fühlt sich als Tipfelchen auf dem i. Als Mann, der das letzte Wort hat. Man ist schon durch die Tatsache, daß man ‚Kritiker' ist, allen überlegen, die sich kritisieren lassen müssen. Man kann Könige, Prinzen, Völker, Politiker, Diplomaten, Schriftsteller, Philosophen, Direktoren, Hofschauspieler, Parlamentsredner, kurz, kann alles und jedes vor das ‚Tribunal der Werte' ziehen. Wer also geistiger Mensch, leidlich begabt und im übrigen gesund ist, der ergreife diesen schönen Beruf, der bei einigem Fleiße schnell zur Unsterblichkeit führt. Freilich muß vorausgesetzt werden, daß einige anatomisch-physiologische Bedingungen zur Erzüchtung des idealen Theaterkritikers notwendig sind. Abgesehen von vegetativen Qualitäten des Magens und andrer visceraler Teile ein hypertrophischer Zustand gewisser Partien des Kleinhirns: Elephantiasis der ‚Sprachzentren' auf beiden Schläfenlappen! Reichliche Durchblutung auch der ‚Schreibzentren' (welche im vierten Ventrikel links oben bekanntlich — vergleiche das Konversationslexikon — ‚lokalisiert' sind). Mein lieber junger Freund! Dies alles ist Dir nicht unerschwinglich! Du erreichst es durch unablässiges Lesen und Schreiben! Wie zum Erfolg bei Frauen nichts gehört, als daß Du nicht an Stiefelleder sparst, so gehört zum Erfolg in der Literatur nichts, als daß Du nicht mit Porto knauserst.

Denn nur eines tut not, daß Du womöglich an jedem Tage Dein Bulletin zu Papier gibst, woraus das Publikum erfährt, daß Du immer noch geistreich, kenntnisreich, temperamentvoll, lebfrisch, bedeutend, persönlich und genial bist. Es besteht zwar in dieser Hinsicht außerordentliche Konkurrenz. Denn auch alle andern Besitzer literarischer Tintenfässer (die in Kürschners Literaturkalender verzeichnet stehen) geben dem Publikum jeden Tag genau die gleiche Versicherung! Indessen, wenn man nur nicht nachläßt, öffentlich seine Genialität zu konstatieren, dann finden sich schließlich immer auch einige, die an sie glauben. Nicht darauf kommt es an, daß der Inhalt unsrer Kritiken die Idioten überzeuge (das tut er ja ohnehin immer): alles hängt davon ab, daß dem Publikum endlich beigebracht werde, wie eigenartig, persönlich, differenziert, modern, originell, intim, wurzelecht, temperamentvoll, mutig, erfrischend Dein Stil, Deine Persönlichkeit, Dein Genie ist! Wofern Du, lieber, unerfahrener junger Mann, nur fleißig (nach Absolvierung der Einjährigenpresse) im Schreiben fortfährst, kann es Dir nicht fehlen! Du wirst bald zur Freude an unserm schönen Berufe gelangen. Es wird in Deutschland viel zu wenig kritisiert. Und doch ist diese Beschäftigung, neben der Produktion lyrischer Gedichte, die würdigste und notwendigste, der der Mensch (ich meine: der wahre Mensch) nachgehen kann! „Dichten muß Nationalbeschäftigung des deutschen Volkes werden!“ So hat schon Bismarck gesagt. Ich aber füge dem hinzu, Kritisieren tut Volk und Herrscherhaus dringend not! Ich bin mir daher bewußt — (bitte merke Dir, nebenbei gesagt, solche Wendungen, wie die folgende; schreibe sie in Dein Notizbuch) — ich bin mir voll und ganz bewußt, daß ich einem tiefgefühlten, dringenden Bedürfnis des Zeitgeistes entspreche, indem ich mich entschließe, einige kurze, aber praktische Winke zu erteilen über die wesentlichen Grundsätze der Kunstkritik! Wenn Du, lieber junger Mann, mir nur zwanzig Minuten Gehör schenken möchtest, so wirst Du für Lebenszeit alles an der Hand haben, was notwendig ist, um bei einiger Uebung für Deutschlands Theater ‚bedeutend‘ zu werden.

Erstes Kapitel

Das Ovidische Rezept

Die alten Dichter, die daran gingen, eine ‚Kosmogonie‘ zu schreiben (Parmenides, Hesiod, Ovid, Lucrez), sie gerieten stets am Anfange ihrer Dichtungen in große Verlegenheit! Sie wollten, ganz wie ein deutscher Journalist, gern beim Ei der Leda beginnen. Wollten die Welt schildern, wie sie aussah, als sie noch nicht da war. Man beobachte nun, wie sich, zum Beispiel, Ovid in seinen ‚Metamorphosen‘ in solch übler Lage klug zu helfen weiß. Er beginnt mit Erschaffung der Zeit! Da sich nun aber schlechterdings nicht sagen läßt, wie die Welt aussah, bevor sie da war, so fängt er damit an, in lückenloser Enumeration seitenlang aufzuzählen, was alles noch nicht zur Welt gehörte und füglich vermißt werden mußte. Keine Mutter nährte den Säugling. Kein Wald rauschte. Keine Rose

erblühte. Keine Kuh kalbte im Stalle. Kein fröhlicher Landmann ging am Morgen singend zur Arbeit durch wogend Korn. Kein Stern brannte am Himmel. Kein Senat gab weise Gesetze. Keine Polizei bewachte den Schlaf ruhiger Bürger. Solcher Konstatierungen lassen sich in poetischer Weise unzählig viele vornehmen. Hier aber liegt der Ausgangspunkt unsrer Erkenntnis des wichtigsten Gesetzes aller Kunstkritik! Was den großen Kritiker ausmacht, das ist vor allem ein äußerst geweckter Sinn für Grenze! Sofern Du, mein lieber deutscher Jüngling, vor ein Kunstwerk trittst, ein Drama liest, einen ‚Schaffenden' massakrierst, ein Musikwerk zu ‚besprechen' hast, so wird vor allem nützlich sein, daß Du Dir zunächst im Notizbuch Verzeichnisse all der seelischen Momente anlegst, welche das Wesen dieses einen Kunstwerkes, Dramas, Musikstücks seiner eigensten Natur nach notwendig ausschließt! Das ist „die Methode, mittels deren" Du zum mindesten immer etwas vollkommen Richtiges sagen wirst. Und jedenfalls (was im allgemeinen für Dich als angehenden Kritiker die Hauptsache bleibt) kannst Du Dich nicht der Blamage späterer Desavouierung aussetzen! Im günstigen Falle aber wird die Ausbildung dieser Methode, die ich das Ovidische Rezept nennen will, Dich in den Ruf bringen, ein Herz- und Nierenprüfer, ein Seelendurchschauer, ein alleszermalmender Allerweltskenner zu sein. Wir wollen aber der Einfachheit halber uns sogleich an ein paar aus der Praxis gegriffenen typischen Beispielen einüben. Gesetzt, Du willst ein ‚ganzmodernes' Feuilleton über Stefan George schreiben. Was wirst Du in solchem Falle tun! Dein Scharfblick entdeckt sogleich, daß Stefan George andre Gedichte macht, als in des Knaben Wunderhorn oder in Simrocks Sammlung deutscher Volkslieder stehen. Du findest, zum Beispiel, daß seine Gedichtbücher mehr stilisiert, wählerisch im Wort, sorgsam, gesucht in Umschreibungen des Ausdrucks, fast pedantisch im Versbau, äußerst strenge in Kunstformen sind. Demnach wirst Du Dein Urteil am praktischsten etwa mit folgenden Worten beginnen: „Der erhabene Rausch des Dionysischen, jener Rausch, jene Orgie, die zum letzten Male im erhabenen Zarathustra-Gedicht Friedrich Nietzsches unser Zeitalter durchflammte, jener erhabene Rausch vulkanischer Jugend, er ist verflogen! Auf den Aschenresten erloschener Krater blühen die bleichen Asphodelos-Blüten toter Seelen. Im fahlen Morgen nach durchtobtem Fest hüllen sich frierende Geister schauernd in die dürftigen Fetzen akademischer Form. Das Zeitalter alexandrinischer Spätlinge hat begonnen! Das Elementare, das Gesunde, das Naive, ach, es schwindet immer mehr aus deutscher Dichtung. Wo denn lebt uns eine Seele, die das prachtvolle Entzücken elementarisch ausbrechender Urgewalt erahnen läßt? . . . ." Du kannst auf diese Weise zehn Feuilletons über George schreiben, ohne je eine Zeile dieses Dichters lesen zu müssen. Gesetzt nun aber, Du hättest morgen einen Aufsatz — sagen wir einmal: über Liliencron zu verfassen! Aus den früher erschienenen Kritiken andrer Kritiker überzeugst Du Dich zunächst davon, daß dieser Dichter einen Gegensatz zu Stefan George bildet, daß

er ein ziemlich naives Leutnantsgemüt voll elementarischer Draufgänger-Affekte sein eigen nennt. Du wirst also gut tun, in diesem Falle das Umgekehrte zu Papier zu bringen. Etwa in folgender Weise: „O, ihr glückseligen Tage von Hellas! O, ihr wundervollen verschollenen Werke des Maßes! O, selige Zauber und Entzückungen klassischer Freude an schöner Form! Damals waren Künstler noch wahrhaft Künstler! Noch nicht herrschte der Aberglaube, daß das Duljöh- und Juchhegeschrei betrunkener Bierkutscher oder der elementarische Juchzer eines vergnügten Kuhjungen etwas mit Kunst und Lyrik zu tun habe! Nicht staunte man die primitive Selbstvergeudung ungezügelter Affekte, nicht naive Emotionen impressionistischer Willkür als elementarische Uroffenbarung der Menschenseelen an. Sondern man forderte vom Künstler, was einzig und allein das Kunstwerk macht: die schöne akademische Linie des klaren und reinen Maßes, die rastlose artistische Arbeit an der Zeile, am Wort, ja am Buchstaben des Wortes. Ich frage mich vergeblich: besitzt dies alles etwa Liliencron? Nein! sage ich. Man blicke auf Richtungen, wie sie etwa Stefan George und sein Kreis zum Gewinn der Kunst inaugurieren. Dann wird man sagen müssen . . . ." Du ersiehst, mein lieber junger Freund, aus diesem Beispiel bereits, worauf es im wesentlichen ankommt! Ich gebe Dir ein Rezept, mittels dessen es für Deine kluge Begabung eine Kleinigkeit ist, jeden mit jedem andern wuchtig auf den Schädel zu hauen und jedermann auf die Grenze seines angeborenen Ich energisch hinweisen zu können. Und zwar kannst Du dieses Rezept für jede Sparte der Kunst mit besondern Nüancen verwenden. Es ist in der Theaterkritik genau so verwendbar, wie für Literaturgeschichte, Kunstgeschichte oder Musikgeschichte! Angenommen, Du sprichst — sagen wir: von Irene Triesch. Aus dem Munde einer befreundeten Kollegin vernimmst Du den Satz, daß sie genau das Gegenteil sei — sagen wir: von Else Lehmann. Damit hast Du bereits genug Inhalt für zehn Feuilletons fürs Berliner Tageblatt! So oft Du nämlich von Irene Triesch zu sprechen hast, denkst Du eben an Else Lehmann, um möglich vollständig alles aufzählen zu können, was Irene Triesch nicht kann! Bei Else Lehmann machst Du es natürlich umgekehrt. Wird Dir von einem Schauspieler oder einer Schauspielerin bekannt, daß ihre Natur unruhig, zerrissen, problematisch, dämonisch, innerlich bewegt, brüchig, disharmonisch sei, so ist notwendig, daß Du in Deinen Kritiken dauernd konstatierst, daß eine solche Persönlichkeit, zum Beispiel, nicht Goethes Iphigenie verkörpern könne. Wird Dir umgekehrt von Kollegen erzählt, daß das zu kritisierende Opfer pausbäckig gesund, frisch, fidel, vergnügt, rotwangig, kurz: dickfellig ist, dann redest Du in Deinen Kritiken am besten beständig von dem „Kainsfluch der großen Genies", vom tragischen Einschlag, der zu aller wahren Künstlergröße gehöre, von dem Sinn für den Dualismus und die Problematik unsers grauenhaften Menschenlebens, der, ach, dem Schauspieler von heute immer mehr entschwindet! Kurz: wenn Dir jemand guten Rheinwein vorsetzt, dann sagst Du etwas unwider-

lediglich Richtiges, sobald Du konstatierst, daß dieser Rheinwein nicht in der Champagne gewachsen ist. Bekommst Du aber Wein aus der Champagne, so bleibt Dir (wenn Du bereits konstatiert haben solltest, daß das ja doch kein Bordeauxwein sei) immer noch der Ausweg, eine Abhandlung darüber zu schreiben, daß es unzweckmäßig ist, Champagner als Schreibtinte zu verwenden.

(Fortsetzung folgt)

Reichstheatergesetz / von Rechtsanwalt Dr. Richard Treitel

Der Wunsch nach einem Reichstheatergesetz ist nicht neu. Er stand schon in frühern Jahren zur Diskussion. Allerdings nur in engern Fachkreisen. Jetzt wird durch den Konflikt zwischen dem Bühnenverein und der Bühnengenossenschaft und durch zwei Reichstagsreden die Diskussion in breiter Oeffentlichkeit geführt — wenn man das, was man bisher gehört hat, als Diskussion gelten lassen will. Vorläufig wird nämlich, finde ich, recht wenig systematisch und gründlich vorgegangen. Man überläßt gar zu viel den staatlichen Organen, ohne diesen genaue Richtlinien gegeben zu haben. Das kann nicht förderlich sein.

Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger sieht alles Heil in einem Reichstheatergesetz. Sie ist der Meinung: Wenn ein Reichstheatergesetz vorhanden ist, wird vieles nicht mehr möglich sein, was heute noch gang und gäbe ist. Die Mühe, im einzelnen nachzuweisen, was nicht mehr möglich sein wird, hat sich, soweit ich sehe, bisher niemand gemacht.

Der Bühnenverein hat zur Frage eines Reichstheatergesetzes bisher offiziell keine Stellung genommen. Einzelne Bühnenleiter haben sich geäußert. Vorsichtig und abwägend. Sie erklären, im Prinzip nicht gegen ein Reichstheatergesetz zu sein. Man möge ruhig Erhebungen bei erfahrenen Bühnenleitern und Bühnenkünstlern anstellen. Und sich dann entscheiden.

Alles recht hübsch vorsichtig und unbestimmt. Den Regierungs- und Polizeipräsidenten ist denn auch die Weisung erteilt worden, Erhebungen anzustellen. Zu beneiden sind sie ob dieser Weisung nicht. Der Umfang der Erhebungen ist den offiziellen Organen überlassen. Diese werden sich von einigen Theaterleitern und Künstlern Mitteilungen machen lassen über das, was ihnen verbesserungsbedürftig erscheint.

Ich glaube nicht, daß viel dabei herauskommen wird. Schon diese Umfrage hätte meines Erachtens ganz anders vorbereitet werden müssen. Da das nicht geschehen ist, vielleicht aus Mangel an Zeit nicht geschehen konnte, sei empfohlen, das bisher Unterlassene möglichst bald nachzuholen. Ich glaube, daß man nach genauerm Studium der ganzen Frage viel skeptischer über ein Reichstheatergesetz denken wird.

Was soll das Reichstheatergesetz enthalten? Das ist die erste Frage. Diese pflegt so beantwortet zu werden: Alles, was der Entwurf des Hof-

rats Max Burckhard enthält, auf deutsche Verhältnisse angewendet. Ich glaube aber nicht, daß jeder, der diese Antwort gibt, den Entwurf Burckhards kennt. Ganz abgesehen davon, daß sich nicht jeder überlegt, inwieweit der Entwurf auch für Deutschland anzuwenden wäre. Versuchen wir daher, die Frage anders zu beantworten.

Ein Reichstheatergesetz müßte sämtliche Rechtsverhältnisse des Theaters umfassen. Und vielleicht nicht nur des Theaters, sondern auch des Spezialitätentheaters, des Variétés, des Zirkusses, der Tingeltangel — kurz aller der Stellen, an denen irgend etwas auf einer Bühne dargestellt wird. Eine große Aufgabe für den Gesetzgeber! Bleiben wir aber zunächst beim Theater, wenn ich auch der Meinung bin, daß die gesetzliche Regelung nicht auf das Theater beschränkt werden kann. Was hätte das Reichstheatergesetz für das Theater allein zu enthalten?

Die Antwort wäre: eine Regelung sämtlicher Rechtsverhältnisse, der öffentlich- und der privatrechtlichen. Es wären die öffentlich-rechtlichen Verhältnisse zu erörtern: Konzessionsverhältnisse; die sicherheitspolizeilichen Vorschriften über den Bau der Theater; die Theaterzensur; die Anwendung der sozialpolitischen Gesetze (Invaliditäts-, Krankengesetz) auf die Bühnenangehörigen; schließlich die Frage, inwieweit gewerberechtliche Bestimmungen auf die Bühnenangehörigen anwendbar sind (Regelung der Arbeitszeit, Proben an Sonn- und Feiertagen, Kinderschutz, Regelung der Ordnungsstrafen und ähnliches).

Zu einer gründlichen Vorbereitung würde da einmal eine eingehende Darlegung der bestehenden Zustände gehören. Daran anschließend wäre zu erörtern, was schlecht, was unhaltbar ist, was also der Neuregelung bedarf. Schließlich wären Vorschläge zur Neuregelung zu machen. Nur so kann verwendbares Material für eine zukünftige gesetzliche Regelung herauskommen.

Selbstverständlich wäre es erwünscht, daß solches Material von den beiden in Betracht kommenden Parteien, also vom Bühnenverein und von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, beigebracht würde, damit beide Standpunkte genügend berücksichtigt werden könnten, und damit es möglich wäre, einen gesetzlichen Ausgleich zu finden. Wenn es allein zur reichsgesetzlichen Regelung all dieser Dinge öffentlich-rechtlichen Charakters käme, so wäre das auch schon zu begrüßen. Heutzutage liegen die Verhältnisse so, daß es eines Spezialstudiums bedarf, um sich in den vielen und verschiedenen Bestimmungen der Einzelstaaten zurechtzufinden.

Beginnen wir mit den Konzessionsverhältnissen. Wie ist der bestehende Zustand? Die Reichsgewerbeordnung unterscheidet zwischen stehendem Gewerbebetrieb und Theaterbetrieb im Umherziehen. Bei dem stehenden Gewerbebetrieb wird bezüglich der Konzession unterschieden, ob ein ‚höheres Interesse der Kunst' obwaltet oder nicht.

§ 32 der Gewerbeordnung bestimmt: „Schauspielunternehmer bedürfen zum Betrieb ihres Gewerbes der Erlaubnis. Diese gilt nur für das bei

Erteilung der Erlaubnis bezeichnete Unternehmen. Zum Betrieb eines andern oder eines wesentlich veränderten Unternehmens bedarf es einer neuen Erlaubnis. Die Erlaubnis ist zu versagen, wenn der Nachsuchende den Besitz der zu dem Unternehmen nötigen Mittel nicht nachzuweisen vermag, oder wenn die Behörde auf Grund von Tatsachen die Ueberzeugung gewinnt, daß der Nachsuchende die zu dem beabsichtigten Gewerbebetrieb erforderliche Zuverlässigkeit, insbesondere in sittlicher, artistischer und finanzieller Hinsicht, nicht besitzt."

§ 33a der Gewerbeordnung bestimmt: „Wer gewerbsmäßig Singspiele, Gesangs- und deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen oder theatralische Vorstellungen, ohne daß ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet, in seinen Wirtschafts- oder sonstigen Räumen öffentlich veranstalten oder zu deren öffentlicher Veranstaltung seine Räume benutzen lassen will, bedarf zum Betrieb dieses Gewerbes der Erlaubnis ohne Rücksicht auf die etwa bereits erwirkte Erlaubnis zum Betrieb des Gewerbes als Schauspielunternehmer. Die Erlaubnis ist nur dann zu versagen: 1. wenn gegen den Nachsuchenden Tatsachen vorliegen, welche die Annahme rechtfertigen, daß die beabsichtigten Veranstaltungen den Gesetzen oder guten Sitten zuwiderlaufen werden; 2. wenn das zum Betrieb des Gewerbes bestimmte Lokal wegen seiner Beschaffenheit oder Lage den polizeilichen Anforderungen nicht genügt; 3. wenn der den Verhältnissen des Gemeindebezirks entsprechenden Anzahl von Personen die Erlaubnis bereits erteilt ist. Aus den unter Ziffer 1 angeführten Gründen kann die Erlaubnis zurückgenommen und Personen, welche vor dem Inkrafttreten dieses Gesetzes den Gewerbebetrieb begonnen haben, dieser untersagt werden."

Ist ein ‚höheres Interesse der Kunst' vorhanden, so bedarf es nur der Konzession aus § 32; andernfalls bedarf es sowohl der Erlaubnis aus § 32, wie der Erlaubnis aus § 33a. Diese Unterscheidung — nach dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein des ‚höhern Kunstinteresses' — hat den Nichtbeteiligten schon häufig genug Stoff zur Heiterkeit gegeben. Das ist aber kaum der Zweck dieser Unterscheidung. Brauchbar ist die Unterscheidung keinesfalls. Wenn sie aus dem neuen Gesetz verschwände, so würde es niemand bedauern. Denn was soll man nach der herrschenden Praxis unter ‚höherm Kunstinteresse' verstehen?

Darüber verhält sich eine Entscheidung des Kammergerichts (Band 16, Seite 355): „Der Begriff des höhern Kunstinteresses ist ein wesentlich tatsächlicher, der sich nicht allgemein definieren läßt. Für die Beantwortung der Frage, was als höheres Kunstinteresse anzusehen ist, kommt die Gesamtheit der Umstände in Betracht." Allzu bestimmt ist das sicherlich nicht. In derselben Entscheidung sagt das Kammergericht, allerdings mit Bezug auf den vorliegenden Klagefall: „Festgestellt ist nun, daß die Truppe unter Truppen ihrer Art hervorragend ist, daß ferner der angeklagte Direktor eifrig bemüht war, seine Truppe durch leistungsfähige Mitglieder nach Mög-

lichkeit zu ergänzen; daß er die Ueberschüsse aus den Vorstellungen seiner Truppe zur Gewinnung tüchtiger Kräfte und zur angemessenen Ausstattung der gegebenen Stücke verwendet; daß seiner Truppe von allen Seiten das Zeugnis gegeben wird, daß sie in Regie, Ausstattung und Zusammenspiel Gutes leistet; und schließlich, daß ihr Repertoire durchaus gute Sachen aus der dramatischen Literatur aufweist." Daraus kann man vielleicht erkennen, was man unter höherm Kunstinteresse verstehen soll. Wie wird nun die Unterscheidung praktisch gehandhabt?

In den verschiedenen Bundesstaaten sind Ausführungsbestimmungen vorhanden, die nicht übereinstimmen. Nach Ziffer 49 der Ausführungsanweisung zur Gewerbeordnung vom 1. Mai 1904 haben die Ortspolizeibehörden die Frage, ob einer Vorführung oder Schaustellung ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft innewohnt, stets auf Grund eigener Prüfung der Umstände des Einzelfalls zu entscheiden. Das Kunstinteresse bedarf danach immer eines besondern Nachweises. Bei Lustbarkeiten und Schauspielunternehmungen, die im Umherziehen von Stadt zu Stadt angeboten werden, kann dieser Nachweis nur durch Vorführung der Leistung vor einem Vertreter der Behörde, nötigenfalls unter Hinzuziehung eines Sachverständigen, erbracht werden. Man male sich aus, wie und von wem in kleinen Städten das ‚höhere Kunstinteresse' festgestellt wird. Will man auch die Frage aufwerfen, wozu die Unterscheidung nach dem höhern Kunstinteresse gemacht wird, so kann man von den Behörden allerlei hören, was mit der Kunst wenig zu tun hat, was aber recht wichtig für die Beteiligten ist. Man hört in diesem Zusammenhang verschiedenes über Raucherlaubnis, feuersichere Imprägnierung der Kulissen, Möglichkeit oder Nichtmöglichkeit des Theaterbesuchs von Kindern unter vierzehn Jahren. Dann hört man von der Verschiedenartigkeit der Unternehmungen. Die Polizei müsse die Möglichkeit haben, bei den Theatern ohne Kunstinteresse die Bedürfnisfrage mitsprechen zu lassen.

Zugegeben, daß das alles recht wichtig ist. Aber die Unterscheidung taugt trotzdem nichts. Sie ist kautschukartig, unbestimmt; sie öffnet behördlicher Willkür Tür und Tor. Für den Schauspieler insbesondere ist die Unterscheidung ohne Belang. Er hat nichts von der Unterscheidung, außer etwa die Verpflichtung, für die Invaliditätsversicherung Marken kleben zu müssen. Die Unterscheidung könnte also ruhig fallen gelassen werden. Ebenso würde es empfehlenswert sein, wenn der Nachweis der artistischen Zuverlässigkeit für die Erteilung der Konzession gemäß § 32 der Gewerbeordnung nicht mehr gefordert würde.

§ 32 Absatz 2 bestimmt: „Die Erlaubnis ist zu versagen, wenn der Nachsuchende den Besitz der zu dem Unternehmen nötigen Mittel nicht nachzuweisen vermag, oder wenn die Behörde auf Grund von Tatsachen die Ueberzeugung gewinnt, daß der Nachsuchende die zu dem beabsichtigten Gewerbebetrieb erforderliche Zuverlässigkeit, insbesondere in sittlicher, artistischer und finanzieller Hinsicht, nicht besitzt."

Hier würde man den österreichischen Entwurf zum Muster nehmen

können. Dieser geht davon aus, daß man das freie Ermessen der Konzessionsbehörde möglichst einschränken solle, und normiert folgende Voraussetzung zur Erteilung der Konzession (§ 3): „Die Theaterkonzession darf von der Landesstelle (in Deutschland: Bezirksausschuß) nur verweigert werden: 1. wenn der Konzessionswerber die ihm in der Höhe eines Drittels des voraussichtlichen Jahresetats aufzutragende Sicherstellung für die Forderungen des Personals und der Autoren nicht belegt hat; 2. wenn der Konzessionswerber nicht eigenberechtigt ist oder sich ehrloser Handlungen schuldig gemacht hat.“ Das ist ausreichend und zweckentsprechend.

Weiterhin ist die Frage zu erörtern, wie es mit der Konzession bestellt ist, wenn stehende Theater Ensemblegastspiele übernehmen. Man setze den Fall, ein berliner Theater wolle in Hamburg gastieren, während das hamburger Theater im Theatergebäude des berliner Theaters gastieren will. Wiederum Konzessionsschwierigkeiten. In einem Falle, der ein Gastspiel des frühern Theaterleiters Lautenburg betraf, verlangte die hamburger Behörde von Lautenburg, daß er sich um eine Konzession in Hamburg für die Zeit des dortigen Gastspiels bewerbe, obwohl er konzessionierter Direktor des berliner Residenztheaters war. Das wäre nur umständlich; hat aber noch andre Folgen; insbesondere könnte neue Kautionsleistung zur Sicherung der Schauspieler gefordert werden. Auch ein zahlungsfähiger Direktor kann durch häufigere Verpflichtung, Kautionen zu leisten, in Bedrängnis geraten. Zum mindesten liegt oft in solchen Fällen Kapitalverschwendung vor, da der Direktor eine Zeitlang sein Geld zinsfrei als Kaution herumliegen lassen muß. Es dürfte sich empfehlen, diesem Punkt auch jetzt schon näher zu treten. Das könnte vom Direktorenverein allein geregelt werden, indem dieser einen Anschluß an eine Großbank sucht, der bei einer Gesamtgarantie des Bühnenvereins nicht verweigert werden würde. Auf Einzelheiten einzugehen, ist hier nicht der Ort.

Wir kommen zu den Wandertheatern (Gewerbebetrieb im Umherziehen). Hier liegen die Verhältnisse besonders schlimm. Sie bedürfen vor allem eingehender Regelung. Die Regelung wäre sofort gegeben, wenn man die Befugnisse der einzelnen Bezirksausschüsse, die die Theaterkonzessionen zu erteilen haben, änderte. Sobald ein Bezirksausschuß oder eine Behörde, die in andern Bundesstaaten dem Bezirksausschusse gleichgestellt ist, die Konzession erteilt hat, so müßte sie für ganz Deutschland gelten. Man verlange eine entsprechende Kaution, man prüfe auch die Qualitäten der zu Konzessionierenden, aber man lasse den Konzessionierten dann ruhig seinem Gewerbebetriebe nachgehen. Jetzt verlangt man geradezu Unmögliches, ja sogar Unzulässiges. Welcher Inhaber einer Wandertruppe kann es im voraus wissen, wo er innerhalb der nächsten sechs oder acht Wochen spielen wird? Doch nur der, der für die bestimmten Plätze Verträge abgeschlossen hat. Und wieviel Wandertruppen sind Monat für Monat besetzt? Die es sind, machen gute Geschäfte. Das sind aber nicht Erwägungen, die bei der Konzessionierung in Betracht kommen können.

(Fortsetzung folgt)

Die Schwestern Wiesenthal / von Stefan Großmann

Jung, anmutig, lieblich, wienerisch, tanzfroh — all das hat man die drei schlanken Tänzerinnen auch in diesem Jahre wieder geheißen. Aber sie sind größer geworden, als sie waren. Und man darf erstaunt sein, daß niemand, wenigstens unter den Schreibenden, dieses Mehr, dieses erstaunliche Stück Entwicklung bemerkt hat, das sie seit vorigem Jahr zurückgelegt haben.

Seit vorigem Jahr! Die drei Tanzkinder waren im vorigen Jahr noch kecke Versucherinnen; heute haben sie schon etwas Sicheres, Geaichtes, Unerschütterliches. Wir in Wien sagen noch immer: die Duncan, die Olga Desmond, die Schwestern Wiesenthal und noch ein Dutzend moderner Tänzerinnen, die ja jetzt schockweise auf den Variétémarkt geworfen werden. In Deutschland draußen hat man die richtige Rangordnung schneller herausgefunden. Von der Duncan, der ja gewiß die ersten Anregungen zu danken sind, ist heute nicht mehr die Rede, für Fräulein Desmond schwärmen geschickte Reklameagenten, aber die Wiesenthals haben die Künstler auf ihrer Seite und die Augenmenschen, denen Schauen Lust sein kann. Bei dem Triumphzug, den sie zuletzt durch Deutschland veranstaltet, waren überall die Maler, die Bildhauer, die Dichter, natürlich nicht die Blindgeborenen, die lauten Herolde der Wiesenthals.

Dabei sind die drei Schwestern nichts weniger als literarische Tänzerinnen; sie gehören auch nicht zu denen, die lebende Bilder tanzen. Was sie vor all diesen mehr oder minder geschmackvollen, interessanten Amateurinnen auszeichnet, ist ihre überströmend reiche Tanzphantasie. Daneben gehalten geben die Beardsley-Tänzerinnen und all die andern interessanten Poseurinnen doch nur dürftige Aphorismen, kurze Bruchstücke tänzerischer Bewegung. Die literarischen Tänzerinnen übersetzen ein paar schöne Bilder in Tänze, sie sind volkstümliche Bearbeitungen von Klimt, Brieslánder, Beardsley. Die Wiesenthals tanzen nicht aus der Phantasie andrer Leute heraus, sondern aus ihrer eignen! Sie sind nicht auf Umwegen zum Tanzen gekommen, vielmehr, der Tanz ist ihr Lebenselement, sie sind nicht gewordene, sondern geborene Tänzerinnen.

Hat wirklich niemand bemerkt, welches Stück Entwicklung diese Tänzerinnen seit dem vorigen Jahr durchgemacht haben? Sie haben als lyrische Tänzerinnen begonnen und sind allmählich dramatische Tänzerinnen geworden. Eine Station auf diesem Wege war die tragische Pantomime vom buckligen Zwerg, der sich in die Königstochter verliebt, die man im Sommer in der wiener Kunstschau gesehen hat. Aus diesem Augenblick des Zwerges, da er sich in den Spiegel geschaut und sein Schicksal erkannt hat, hat Grete Wiesenthal eine Tragödie der Häßlichkeit herausgefühlt und in Verzweiflungs-

tänzen herzerschütternd dargestellt. Es war Duse'sche Kraft, Dusescher Adel in dieser tragischen Pantomime der Grete Wiesenthal.

Jetzt aber haben die Schwestern ein ganz neues Programm entworfen. Schon das zeugt für ihre innere Bewegung. Das liebe Pöblikum möchte eigentlich jeden Tag dasselbe sehen. Hat ihm irgend eine Sache gefallen, so trennt es sich nur ungern davon. (Dieses Gesetz der Trägheit ist in Wien stärker ausgebildet als anderswo, weshalb hier die Künstler leicht erstarren, statt sich entwickelnd zu verändern.) Aber die Schwestern Wiesenthal brauchen nicht nur die Freude der Zuschauer, sie brauchen vor allem ein eigene Freude an ihren Tänzen. Mit ihren zehn alten anerkannten Nummern könnten sie über die Erdkugel gondeln und einige Tonnen Goldes nach Hause bringen. Aber sie brauchen die eigene Freude am Werke! So müssen sie Neues schaffen . . .

Ein lyrischer Tanz ist noch der Frühlingsstimmenwalzer von Strauß, den Else Wiesenthal tanzt. Sie ist unter den drei Schwestern die, der die meisten huldigen. Die Grete Wiesenthal hat, obwohl die ältere, die Reize des Frühlings, Else ist schon ein erster Sommertag. Grete Wiesenthal ist eine verzückt-entrückte Seele, der Tanzrausch der Else Wiesenthal ist durch ein klein bischen Ueberlegung zum Bürgerlich-Liebenswürdigen gemildert. Den Frühlingsstimmenwalzer tanzt Else Wiesenthal mit erquickender Frische. Mit ausgebreiteten Armen, als müßte sie unablässig auf sie niedersinkende Himmelsgaben auffangen, von unsichtbaren Geschenken immer reicher beladen, so jubelt sie über die Bühne, immer wirbelnder, immer inniger empfangend! Des Frühlings voll . . .

Eine Tanzdichtung, bei der alle drei Schwestern beschäftigt sind, ist ‚Der Wind', zu der Franz Schrecker eine interessante, sehr dramatische Musik geschrieben hat. Der Vorhang geht auf, und vor sehr ernst abgetöntem schwarz-grünem Hintergrund steht Grete Wiesenthal in einem prachtvollen baumstammbraunen, schmetterlingsweiten Seidenkostüm. Ein Hintergrundsausschnitt, der auf lichtgrüne Vorhänge schauen läßt, wird durch die beiden andern Schwestern, die in rotgelben Flammenkostümen dastehen und zittern, belebt. Die drei Schwestern tanzen hier ein Drama des Windes. Für diese schwerlosen, schwebenden, luftleichten Geschöpfe das richtige Thema. Das Flugproblem — für diese drei Schwebenden, ganz besonders für Grete, diese Königin der Lüfte, scheint es gelöst. Das Sausen des Windes, sein Brausen, sein Toben und sein Flüstern, die kurzen Sekunden der Windstille, das unbarmherzige Brechen und Biegen der Bäume im Winde, das Kosen und Streicheln der Lüfte — all dies tanzen die drei Schwestern mit tiefstem Naturgefühl. Direkt ans Herz geht der Schluß der Dichtung. Der zarte braune Stamm der jungen Grete kann im Sturm nicht länger standhalten. Tanzend und taumelnd bricht sie zusammen. Da nahen die zwei Schwestern in ihren weiten, seidenen Flammenkleidern und, segnend breiten sie ihre leuchtenden Flügel über die Sterbende. Diese Tanzdichtung bringt nicht nur dem Auge

festliche Minuten. Ich habe selten Phantasietrachten von edlerm Farbenton gesehen als diese. Herrlich ist hier die dramatische Ausdrucksfähigkeit dieser drei grazilen Mädchenkörper, und ganz besonders ist es immer wieder Grete Wiesenthal, die aus einem unwillkürlichen Reichtum tänzerischer Phantasie Bewegung auf Bewegung unwillkürlich, findet wie keine zweite. Sie schafft aus tiefberauschtem Herzen. Es gibt arme Menschen, die diese Tanztragödie trockenen Auges mitansehen können.

Das Höchste aber sind die ‚Panstänze‘ der Grete Wiesenthal. Ist ‚Der Wind‘ eine Tanztragödie, so sind die ‚Panstänze‘ ein getanztes Lustspiel, das übermütigste, naivste, graziöseste Lustspiel, das ich seit langem gesehen. Die Tänzerin kommt (immer bei erquickend dezentem Hintergrund) in einem ganz übermütigen Kostüm herein, in brauner Gaze mit sattgrüner Schärpe, mit bunten Bändern geschmückt, mit einer tollfröhlichen Karnevalsbänderkrone auf dem schönen Kopfe. Dies ist getanzter Uebermut, getanztes Kichern, getanzte Spitzbüberei, getanztes Elfenspiel, getanzter Spaß über das ganze Leben. Was Grete Wiesenthal da mit ihrem musterhaft gehorsamen Leib treibt, wie sie mit schleichenden, lockenden, schwebenden, spreizenden Schritten über die Bühne tanzt, das gehört zu den feinsten und reinsten Heiterkeiten, die jemals auf der Bühne lebendig wurden. Die Luftleichtigkeit der Allergraziösesten grenzt hier ans Rätselhafte. Jetzt, meint man, muß sie durch ein Schlüsselloch tanzen können ... Allmählich wird der Spaß tiefer und zur Freude. Die Panstänzerin tut allen spielerischen Tand ab und gibt sich in Lüsten dem Leben hin. Im siegreichsten Taumel sinkt sie plötzlich schwerlos zusammen. Die Pansflamme ist jählings erloschen.

Wenn die Tänze der Wiesenthals vorbei sind, steht man plötzlich, aus einem seligen Reich vertrieben, wieder im verdammt vernünftigen Leben. Aber wer nicht ganz stumpf und dumpf geworden ist, wird diese zauberische Stunde nie vergessen.

Die Priesterin

Aus dem Chinesischen des Chen-Chao-shou (um 1500)
Nach dem Englischen

Nachdenklich nickt im Dämmer die Pagode ...
Daneben tritt aus ihres Hauses Pforte
T'ang-ku-ei-i, die Hüterin der Orte
vom grausen Leben und vom krausen Tode.

Aus ihrem Munde hängt die Mondschein-Ode
Tang-Wangs, des Kaisers, mit geblümter Borte,
in ihren Händen trägt sie eine Torte,
gekrönt von einer winzigen Kommode.

So wandelt sie die sieben ängstlich schmalen
aus Flötenholz geschwungnen Tempelbrücken
zum Grabe des vom Mond erschlagnen Hundes —

und brockt den Kuchen in die Opferschalen —
und lockt den Mond, sich auf den Schrein zu bücken,
und reicht ihm ihr Gedicht gespitzten Mundes ...

Neueste Nachrichten

Die Nachricht, daß das Königliche Schauspielhaus sich entschlossen hat, auch die Spielzeit 1909/1910 durch die Aufführung einer Novität zu verherrlichen, erregt allgemeines Aufsehen. Es verlautet zugleich, daß Graf Hülsen-Häseler — der sich nach den Aufregungen bei der Annahme der Novität sofort auf einen drei Monate umfassenden Erholungsurlaub begeben hat — nach seiner Rückkehr dem Gedanken näher treten wird, ob es nicht angezeigt sei, das seltene und festliche Ereignis im Rahmen einer ganz besondern Veranstaltung sich vollziehen zu lassen. Bestimmt ist (wie uns Doktor Paul Lindau, der Dramaturg des Hoftheaters, mitteilt) heute bereits, daß der Dichter, dem es gelungen ist, seltsamerweise gerade bei seinem hundertsten Besuche im Bureau des Hoftheaters seinen Kontrakt mit nach Hause zu nehmen, sich dem Publikum des Königlichen Schauspielhauses vom fünfzehnten September 1909 ab jeden Abend fünf Minuten lang in einer Parkettloge an der Seite des Intendanten zeigen wird. Dadurch soll in diskreter und sinniger Form die enge und dauernde Beziehung des Grafen Hülsen-Häseler zur modernen Literatur angedeutet werden. Im übrigen werden die Gaben der Festfeier vermutlich aus einem Absingen des Chorals: „Bis hierher hat uns Gott gebracht!" (Solisten und Choristen des Königlichen Opernhauses), einer Conférence des Intendanten: ‚Ich und die Moderne', und verschiedenen english songs der Herren Maclennan und Griswold, der Damen Easton, Wickham, Farrar, Rose bestehen. Zwischendurch geht ‚die' einaktige Novität — es handelt sich selbstverständlich nur um einen Einakter — in Szene.

Das Hebbeltheater hat sich der Witwe Hebbels gegenüber kontraktlich verpflichtet, nie mehr ein Stück des Dichters aufzuführen.

Eine sensationelle Ueberraschung steht für die Sommerspielzeit des berliner Theaterlebens bevor. Dem Drängen der Zeit nachgebend, hat sich nun nämlich auch Direktor Otto Brahm entschlossen, seine Bühne während der Monate Mai, Juni, Juli, August zu einer Operettenbühne zu machen. Da es natürlich nicht möglich ist, mit allen Traditionen des Hauses auf einmal zu brechen, so wird Direktor Brahm mit einer dreiaktigen Operette: ‚Der Magus von Skien', Text von Leopold Jacobson und Victor Léon, Musik von Oskar Straus, seine Operettenstagione eröffnen. Bereits seit acht Tagen weilt Direktor Brahm in Wien und gibt sich Mühe, den Librettisten und dem Tondichter die Tatsache der einstmaligen Existenz Ibsens klar zu machen, ohne daß ihm das bisher ganz gelungen wäre. Immerhin hat sich Herr Jacobson bereits mit den Worten: „Na, i wir's eam schon zeigen, den Ibsen!" an die Arbeit gemacht. Den Clou des bisher Geschaffenen soll, wie uns unser wiener Korrespondent drahtet, ein Couplet: „Ja, der Ibsen . . . Gott vergieb's'n", darstellen, welches von Herrn Fritzl Werner, dem Darsteller des Apothekers Henrik Ibsen, gesungen werden wird. Der dritte Akt bringt ein Melodram, in welchem die bekanntesten Gestalten seiner Bühnenstücke sich um das Bett des schlafenden Ibsen vereinigen.

Das Beispiel, welches zwei junge Schauspieler neulich mit der Rezitation von Theaterkritiken gegeben haben, sollte bei dem von der Deutschen Bühnengenossenschaft veranstalteten Zirkusfest Nachahmung finden. Guido Thielscher wollte, herab von einem jener hohen Pferde, auf welchen die berliner Kritiker zu sitzen pflegen, Kritiken von Paul Goldmann, sowie einige der Bayreuther Briefe Alfred Holzbocks zur Verlesung bringen. Leider aber scheiterte die Sache daran, daß die zur Mitwirkung herangezogenen Pferde durch wütendes Wiehern erkärten, sie würden lieber mit jedem Peitschenstiel als mit dem Stil dieser beiden Literaten Bekanntschaft machen.

Direktor Alfred Schmieden führt bekanntlich schon seit langer Zeit einen lebhaften Kampf gegen die Billetthändler. Er will es durchsetzen, daß sein Publikum für die Billetts keinen höhern als den offiziellen Preis zahlt. Herr Schmieden wird daher in Zukunft alle Billetts mit dem Stempel ‚Unverkäuflich' versehen lassen.

Entgegen der Meinung eines berliner Blattes, welches den Thron Serbiens nach der Okkupation des Landes durch die österreichische Armee der Dynastie Martin Zickel zuweist, möchten wir nach genauesten Informationen behaupten, daß Herr Zickel nicht daran denkt, seine Privatequipage mit dem königlichen Wagen der Karageorgewicze zu vertauschen. Auf diesen Thron und den Nachbarthron von Montenegro hat bereits vor längerer Zeit Adolf Sliwinski, Inhaber der Firma Felix Bloch Erben, Beschlag gelegt, um — nach der Katastrophe — beide Balkanstaaten mit Filialen seiner Theateragentur zu bebauen. Alle Mächte, welche versuchen werden, diesen Plan zu durchkreuzen, erhalten Vorschuß. Sollte die Annahme der Königswürde unvermeidlich sein, so würde Adolf Sliwinski sich wohl auch so weit degradieren. Ein Wappenschild mit braunem Geldschrank auf weißem Grunde und den Worten: ‚Nur Tachles' in Goldbuchstaben darüber ist bereits von Professor Max Liebermann entworfen.

Das Berliner Theater hat soeben einen neuen Posten geschaffen, der in seiner Eigenart Nachahmung verdient. Die Vorliebe des Direktors Carl Meinhard für Rollen rituellen Charakters hat es nämlich angezeigt erscheinen lassen, die Kanzlei in der Charlottenstraße um den ‚jüdischen Dramaturgen' zu bereichern, dem es gelingt, dem spieleifrigen Direktor aus genauer Kenntnis der Literatur aller Zeiten und Völker immer neue semitisch gestempelte Bühnenfiguren (siehe: Schmock, Isaak Stern, Sameas) zuzuweisen. Geeignet erscheinen Rabbinats-Kandidaten, geschulte Talmudisten und Abonnenten der Konzerte im Zoologischen Garten. Ein probeweise Angestellter mußte freilich bereits entlassen werden, weil er — mit Hinsicht auf die Klangwirkung des Wortes — Herrn Direktor Meinhard den Mephistopheles als passende Rolle vorschlug. Ein bekannter berliner Theaterdirektor, dem der neue Posten unter ganz glänzenden Bedingungen offeriert wurde, lehnte mit folgendem Briefe ab: „Ich grassiere neben meinem lieben Bruder Anton bereits zehn Jahre als Theaterdirektor und Dichter und hoffe — zu Gutem und bis Hundert — diesen hohen Amte noch durch längerer Zeit hindurch bevorstehen zu können."

Rundschau

Spieldramen

1

Das kleine Manifest, das unlängst hier unter dieser Aufschrift erlassen wurde, ist leider einigem Mißverstand begegnet. Sowohl bei der Redaktion wie beim Verfasser des Artikels sind nämlich mit der Bitte um Prüfung und Berücksichtigung für die neue Rubrik dramatische Opera, Bücher und Manuskripte, die Fülle eingelaufen. Dies ist nun ein Mißverständnis! Die Absicht war durchaus nicht, zu den zahlreichen Stätten, an denen der Sysiphusstein dramaturgischer Lesung gewälzt wird, eine neue zu schaffen. Gelesen wird in den hundert Theater- und Verlagsbureaus Deutschlands heute gerade genug; keinem der fünfmalhunderttausend deutschen ‚Dramatiker' wird es unmöglich sein, an einer dieser Stellen die Prüfung seines Werkes zu erlangen. Unsre Absicht war gerade: diese geplagten Lesestellen zu entbürden und zugleich nutzbringender zu machen. Jeder, der etwas praktisch Wertvolles und für sein besonderes Institut doch nicht Verwendbares findet, möge es hier zur Anzeige bringen und so für die Kollegen die Auslese erleichtern, die Orientierung fördern. Unser Ruf richtet sich also nochmals hauptsächlich und dringlichst an die dramaturgischen Lektoren Deutschlands: mögen sie sich hier eine Zentrale zu gegenseitiger Förderung und Entlastung schaffen. Sie alle haben es selbst in der Hand, dem oft gewünschten Ziel der Arbeitszusammenfassung näher zu kommen, wenn sie Werke der geschilderten Art hier vorkommenden Falles in kurzer Charakteristik anzeigen wollen.

2

‚Vaterland', Eine politische Komödie von Bernhart Rehse (bei Oesterheld & Co. in Berlin). Eine Theaterarbeit von jener ungenialen, aber talentvollen, soliden und anständigen Mittelsorte, die in Deutschland beinahe noch seltener ist als wahrhaft bedeutende Dramatik, und die doch (den Platz sentimentalisch oder lächelnd verlogenen Machwerken abnehmend) wichtigster Faktor eines gesunden Theaterbetriebs sein müßte. Weil mit den ‚großen' Werken kein Theater dreihundertsechsundsechzig Spielabende füllen kann.

Die Szene ist eine jener 1870 in Rheinland-Westfalen aus dem Boden geschossenen Industrie-Großstädte. Schreiner- und Schmiedegesellen sind Fabrikanten und Eisenwerkbesitzer geworden. Eine tüchtige, robuste und rohe Stadt der Self-made-man, eine amerikanische Stadt — aber leider nicht in Amerika. Sondern von deutschen Theologen und Oberlehrern mit einer stillosen Tünche idealistischer Phrasen überstrichen. Ideale aus einer andern, verstorbenen Kultur, die diesen geistig hilflosen Kindern der festen Arbeit verwirrend aufgeschwatzt werden. (Statt daß man ihnen behilflich wäre, aus ihrem innern Wesen neue eigene Zielbilder zu entwickeln.) Dieser Zusammenstoß neuer Wesensart mit alter Redensart wird von Rehse nur auf politischem Gebiet gezeigt — und ergibt eine immerhin ernsthafte Komödie.

Michel Klarenbach hats in dreißigjähriger Arbeit vom Tischlergesellen zum Fabrikbesitzer gebracht; er ist ein guter, tüchtiger Kerl, aber außer seiner

Arbeit versteht er nichts und glaubt alles. Die ‚Intellektuellen' des Ortes machen also auf den angesehenen Mitbürger Jagd; Presbyter und Oberlehrer spannen den Arglosen ein für ihre Zwecke, pressen ihn schließlich zum Wahlkandidaten der vaterländischen Parteien — und da gibts ein Unglück. Klarenbach wird dauernd und heftig für allerlei Parteizwecke geschröpft; seine (sozialistischen) Arbeiter treten, von seinen politischen Freunden provoziert, in Streik; seine ehrgeizige Gattin unterschreibt für ihn einen unsichern Wechsel, mit dem ein politischer Häuptling gefödert werden soll; ein paar unglückliche Zufälle kommen hinzu: Klarenbach ist bankerott. Und während die ‚vaterländischen Parteien' seinen Wahlsieg bejubeln, hat der Mann gerade das einzige eingebüßt, wodurch er seinem Vaterlande ehrlich nützen konnte: seine Position als Mann der Arbeit.

Der Schlußton ist gutartig: Klarenbach hat nun selber denken gelernt, weist seinen geistigen Gönnern die Tür und wird von neuem zu arbeiten beginnen — für sich und für das Vaterland! In seiner Mischung von Herbheit und Versöhnlichkeit charakterisiert das den Stil des Stückes. Die Milieuskizze ist gut angefangen, aber nicht sehr stark durchgeführt; die Presbyter und Lehrstudien sind kaum mehr als blässerer Thoma — aber in dem dummstarken Michel und seinem einstigen Handwerksmeister, nunmehrigen Fabrik-Werkmeister, dem altmodisch-vergnügten Kruse stecken eigene Menschlichkeiten. Vielleicht ist lächelnde Teilnahme mehr als böser Spott Rehses Kraft. Die vier Akte sind gut und theatersicher gebaut; für eine wirklich ‚bessere' Volksbühne scheint mir dies ein ideales Stück.

Julius Bab

Petersburger Michael-Theater

Es scheint, daß unlängst französische Schauspieler, die sich diesen Namen beilegen, bei Kroll gastiert haben. Aus dem Theaterzettel wenigstens war das zu schließen und aus ein paar halblauten Worten, die manchmal unvermittelt durch das trostlos wüste Viereck dieses Saales geflogen kamen. Dieser ist ja mit einem tückischen Raffinement so konstruiert, daß man von jedem Punkte aus ins absolut Leere zu sehen glaubt; und was man etwa von menschlichen Sprechstimmen ins Ohr einfangen kann, das klingt ganz gespensterhaft her wie aus einer eisigen, außerweltlichen Atmosphäre. Da ist es natürlich nicht leicht, zu sagen, ob diese Franzosen aus Rußland etwa irgendwie Bemerkenswertes, Neuartiges oder nur besonders Ausgeprägtes an Temperament und Spielkunst herangebracht haben. Sicher ist, daß unter ihnen keine künstlerische Gewalt ist, die in das feindselige Vakuum dieser Oede siegreich und lebenbringend hätte vordringen können — wie vor einem Jahre etwa die unverlöschte Flamme des siebzigjährigen Mounet Sully. Nein; von innern und äußern Kräften, die sich der seinigen auch nur auf meßbare Weiten annähern könnten, war in dieser Truppe ganz bestimmt nichts. Das Spiel der Gebärden und die Haltung im Gespräch deuten vielmehr auf ein gut geschultes Mittelmaß, auf wohlerhaltene Traditionen und die eingeborne Kenntnis jener angenehmen Bewegungsmechanik, die in der Heimat zu den Selbstverständlichkeiten des Salons und der Bühne gehört. Darüber hinaus kein Schrei, kein Beben, kein Strahl von besondern Innerlichkeiten her, aber auch kein interessanterer Griff der Technik, der irgendwie auf-

gefallen wäre. Madame Dolley repräsentiert das Genre der prächtigen Erscheinung. Sie ist schön, will es sein, und weiß, wie man es ist. Es wäre ersprießlicher, über ihren Gesichtsschnitt, ihren Gliederbau und ihre Toiletten zu sprechen, als über den menschlichen Typus, den sie etwa darstellen könnte. Und so muß man den Malern, Bildhauern und Schneiderinnen die eingehende, wertbestimmende Kritik über diesen Star überlassen. Ihr Partner ist ein umfänglicher Herr mit wohlgenährten Ausbuchtungen des Fleisches, ein Liebhaber von geringen Temperaturgraden. Dieser französische Herr gibt in seiner breiten Stiernackigkeit und in den gemäßigten Explosionen seines Gefühls beinahe eine Parodie auf die Art, wie an kleinern deutschen Bühnen die pariser Schwänke gemimt werden. Wäre der Franzose da ein Deutscher, und wagte es dieser Deutsche, auf solche Art Franzose sein zu wollen — welch ein Anlaß für die gewissen franzosenkranken berliner Jünglinge, ihren ‚klirrenden Haß' zu etablieren und dem deutschen Bürger, ohne daß er es merkt, die Zunge herauszustrecken! So aber möge ihnen angesichts dieses blutecht gallischen Schauspielerbauches eine Ahnung davon werden, daß so behäbiges Spießbürgertum international und erdüberwuchernd ist. Und lange nicht so höllisch bös, wie es der Dauerkrampf ihrer übernächtigen Nerven empfindet.

Willi Handl

Die Wahrheitsschule

Das Leben des Herrn Paul Gutmann ist wohl grau und ohne Reibflächen. Hätte er sonst in seine Komödie: ‚Die Wahrheitsschule' nicht mehr Erregtheit, Spannkraft, phosphoreszierende Tollheit, Sorgfalt und Feuerwerk hineingepackt!? Wie sieht ein Dasein aus, dessen Taten, dessen Gipfel, dessen Rechtfertigungen solche ‚Komödien' sind? solche verwahrlosten, rachitischen Szenenfolgen?!... Ich aber: bin ich verpflichtet, diese belanglose Anämie eine Minute lang aufflammen zu lassen, indem ich Herrn Paul Gutmann kritisch beschimpfe? ihn mit spitzen Dolchen kitzle? mit Lanzetten zerlege? an ziselierten Spießen röste? und ihn schließlich, zum Lunch dieses milden, regnerischen, Primeln und Krokus weckenden Vorfrühlingstages, kannibalisch verspeise!? Ich werde Herrn Gutmann diesen Gefallen nicht tun. Werde ihn nicht aufpeitschen. Das Blut soll nicht in seine Wangen schießen. Könnte er mir denn in gepflegtem Deutsch antworten? Zweikämpfe mit ungleichen Waffen haben keinen Reiz... Nur aus Pflichtgefühl gebe ich die Orientierung. Der Manager Steinbruch startet zwei Schwindelgründungen. Erstens: aus einem Zuchthäusler wird ein Apostel (bärtig, schmierig) gemacht, der die Salons zu rücksichtsloser Wahrhaftigkeit fanatisiert; zweitens: eine hübsche Proletarierin avanciert durch eine Scheinehe zur Gräfin, soll weiterhin Millionärsgattin werden. Aber die Gräfin verfällt dem Apostel, kreischt den Lügengrund ihres Glanzes in die Welt, wird von allen verlassen (immerhin noch von einem langweiligen Idealisten geheiratet). So kontrekarrieren diese Schwindelgründungen sich gegenseitig. Ueber den Wert der Wahrheit wird viel geredet, in mattherzigen, nachlässig gekneteten Sätzen, deren keiner auch nur in die Nähe der hübschen Formulierung des Marquis von Keith reicht: „Die Wahrheit ist das teuerste Ergebnis des Lebens, und man kann nicht sparsam genug damit umgehen." Adieu, Herr Gutmann! . . .

Natürlich wars das Neue Theater, dem dies Stück Arbeit verlockend

erschienen war, jenes Spielhaus, in das die arme Meta Jaeger eingesperrt ist, und von dessen Façade die nie beantwortete Frage in die Dunkelheit der Spree-Quais hinauswimmmert:

„Wie machen wirs, daß alles frisch und neu
Und mit Bedeutung auch gefällig sei?"

Wers gut meinte mit dem arg verhetzten Frager, dem Direktor Dr. Schmieden, der müßte ihm raten: „Bringen Sie nie Uraufführungen! Es sind Niederlagen. Geben Sie nur Sensationsstücke, die in Paris Erfolg gehabt haben, wie neulich die ‚Femme X‘ . . .! Oder lassen Sie sich von Heinrich Lautensack den Schauerroman des Maurice Renard: ‚Der Doktor Lerne‘ dramatisieren! Es ist die Tragödie der animalischen Okulation. In einen menschlichen Schädel wird das Hirn eines Stiers verpflanzt — und umgekehrt. Auch vertauscht man die Hirne zweier Menschen. Bei Renard könnte es sich ereignen, daß ein Theaterdirektor das Hirn eines Kunstkenners erhielte! Der Zweck ist die Interversion der menschlichen Persönlichkeit. Dieser Doktor Lerne hält in seinen Operateurhänden das Geheimnis der Unsterblichkeit!! Bitte, Herr Direktor: lassen Sie sich diese letzte äußerste Gelegenheit nicht entgehen!"

So spräche der Wohlmeinende. Und Herr Direktor Schmieden schmisse ihn hinaus: „Die Wahrheit ist nur für einzelne", dekretiert tiefsinnig Herr Paul Gutmann.

Ferdinand Hardekopf

Pechschulze

Ehe man Reinhardts ‚Faust‘ beschreibt, will man die zweite Besetzung, am liebsten, wenn es dazu kommt, auch noch die dritte abwarten. Seine ‚Revolution in Krähwinkel‘ scheint beigelegt, und damit wir nicht traurig werden, ist Halms ‚Pechschulze‘ über uns hereingebrochen. Reinhardt hat Nestroy mit nicht geringerm Ehrgeiz behandelt als Shakespeare. Meinhard und Bernauer haben für ihren Kalisch auf Reinhardt gesehen und in den Tag gehört. Halm hat es sich am leichtesten gemacht. Absonderliche Inszenierungsversuche sind unterblieben, und für alles, was sonst noch zu einem Theaterabend fehlt, müssen zwei Einlagen aufkommen, die sozusagen außer dem Hause gearbeitet sind und ungefähr eben so viel Beziehung zu dem Stück haben, wie der Gedenkredner Eugen Zabel zu dem wehrlosen Matkowsky.. Der nächste Direktor möge den Mut beweisen, noch einen Schritt weiter zu gehen als Halm: sich und uns das blöde Drumherum einer dramatischen Gebarung zu ersparen und einfach lokal- und zeitcharakteristische Texte von Léon Leipziger durch Bogumil Zepler vertonen und durch seine Hauskomiker vortragen zu lassen. Die beiden Einlagen des ‚Pechschulze‘ sind nicht nur unbändig lustig, sondern sogar auf ihre Art ganz künstlerisch. Das halenseeer Tanzduett ist von einer absoluten Exzentrizität und darüber hinaus, mag es auch von der Oesterreicherin Gisela Schneider und dem Sachsen Albert Borée gescherbelt und gegröhlt werden, ein rundes und volles Stück Berlinertum, ein Kulturbild, ein Kapitelchen Sittengeschichte, das aufgehoben zu werden verdiente. Die Parodie der Straußschen ‚Elektra‘ ist enger an die Stunde gebunden. Darin tanzt und singt Ernst Arndt als Klytämnestra mit verschiebbarem Busen „immer an de Wand lang". Wie befreiend könnte es sein, jeder Modeerscheinung, sei sie wertvoll, sei sie wertlos, eine so freche Verzerrung auf dem Fuße folgen zu sehen! S. J.

Aus der Praxis

Bühnenbeleuchtung / von Friedrich Weber-Robine

II

Habe ich in meiner ersten Abhandlung über Bühnenbeleuchtung Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Bühnenbeleuchtung in den letzten Jahrzehnten geliefert, so will ich heute jene Hilfsmittel betrachten, welche die Lichteffekte auf der Bühne nach allen möglichen Richtungen hin zu regulieren haben.

Auch in dieser Beziehung finden sich schon vor mehr als zwanzig Jahren die ersten Versuche, deren Notwendigkeit um so größer war, als die elektrische Beleuchtung in ihrem ersten Stadium noch sehr wenig Möglichkeiten zu künstlerischen Wirkungen und Variationen bot. So ist es, zum Beispiel, von Wert, bei einer Mehrzahl oder bei Gruppen von Glühlampen innerhalb kurzer Zeiträume und möglichst geräuschlos die Lichteffekte zu vergrößern oder zu vermindern, zu welchem Zweck man Regulatoren geschaffen hat. Diese haben also die Aufgabe, eine oder mehrere Gruppen von Glühlampen in allmählichen Uebergängen ganz oder teilweise zu verdunkeln. Es kann auch nötig werden, daß die gesamte elektrische Beleuchtung einer Abteilung verdunkelt wird, ohne daß dadurch andre beleuchtete Raumteile ungünstig beeinflußt werden.

Eines der ältesten Regulierungs-Systeme gipfelt darin, daß die Widerstandsleitung als um den Serpentinstein-Zylinder gelegte Schraubengänge angeordnet und in Verbindung mit den durch Schraubenspindeln verstellbaren Schiebern gebracht wird. Zum Zweck einer plötzlichen Verdunkelung hat man einen Widerstandsstrang angelegt.

Aber nicht nur die Glühlichtbeleuchtung, sondern auch die des Bogenlichts ist zum Gegenstand reformierender Arbeit gemacht worden. Wenige Jahre nach der oben beschriebenen Einrichtung tauchte eine solche für Bogenlicht, zum Einstellen der Lichtbogenlänge bei Handregulatoren, auf. Der Handregulator ist hauptsächlich für Akkumulatorenbetriebe und im besondern für Theaterzwecke berechnet, wobei man sich die Aufgabe stellte, große Stromverluste durch das Zusammenschrauben der Kohlenspitzen zu verhindern. Sobald die mit der Hand einander genäherten Kohlenspitzen zur Berührung kamen, bildete sich sofort automatisch der Lichtbogen. Die Stellvorrichtung wird bei diesem System durch einen Exzenter in Verbindung mit einem Knopf dargestellt.

Eine andre bekannt gewordene Manier der elektrischen Bühnenbeleuchtung ist jene unter dem Namen des Dreileiter-Systems versuchte. Bei diesem sind die Lampengruppen auf beiden Seiten des Dreileiter-Systems verteilt, derart, daß die an beide Hälften des Netzes angeschlossenen Regulierungskörper gleiche Farben zu je zwei Gesamtgruppen zusammengefaßt und durch einfache Schalter unter sich und mit dem Mittelleiter verbunden werden. Bei dieser Art handelt es sich darum, farbiges Licht je nach Bedarf ein- oder auszuschalten, so daß es entweder plötzlich aufleuchtet oder verlischt.

Noch etwas weitgehendere Aufgaben haben die Zentral-Schaltungen für elektrisch-maschinell betriebene Theaterbühnen zu leisten. In frühern Zeiten hat die Menschenkraft unter Benutzung von Seil, Trommeln, Kurbeln und ähnlichen Mitteln den Betrieb besorgt. Die nächste technische Stufe bestand in Druckwasser-Anlagen, bis sich schließlich auch hier Elektrizität Bahn gebrochen hat. Bei dem hier in Frage stehenden fortschrittlichen Versuch sind die Leitungen, welche zur Erregung der maschinellen Kuppelungen für die an

verschiedenen Stellen der Bühne vorgesehenen Arbeitsmaschinen dienen, nach einer gemeinsamen Schaltvorrichtung zusammengezogen worden. Auf diese Weise hat man erreicht, daß Schaltungen sowohl einzeln als gemeinsam oder gruppenweise betätigt werden können.

Eine Ausführungsform dieses Systems dient der Einstellung und dem Wechsel aller Licht- und Farbeneffekte, denn man geht von dem Standpunkt aus, daß ein derartiger Apparat gestatten muß, die auf den Schleifflächen der Regelungswiderstände befindlichen Stromschluß-Schlitten leicht und geräuschlos, und, wenn es erforderlich ist, sowohl einzeln, wie gemeinschaftlich in Reihen zu bewegen. Zu diesem Zweck werden Hubstangen angewandt, welche mit dem Kontaktschlitten der Regelungswiderstände für die Farbenstromkreise verbunden sind, und welche je ein über Rollen geführtes Bremsband, Bremsseil oder dergleichen tragen. Natürlich muß die Länge dieses Seils durch eine entsprechende Hebelanordnung derart geändert werden können, daß je nach Lage der Hebel die Hubstange einzeln bewegt oder mit den Antriebswellen fest gekuppelt werden kann.

Beachtenswert ist auch ein aus dem Jahre 1898 stammender Körper zur Regelung des Widerstandes für Bühnenbeleuchtung mit parallel geschalteten Schraubendrahtwindungen. Das Charakteristische ist hier die Kühlung der Windungen mittelst durchfließenden Wassers, zu welchem Zweck die Isolation zwischen den Widerstandsdrähten und den Kuppelröhren möglichst dünn gehalten wird. Dazu wird Widerstandsdraht von nur geringer Stärke verwendet, um die daran befindliche Joulesche Wärme durch das Wasser leicht fortzuführen. Hierbei wird eine zwei- oder mehrgängige Schraubendrahtwickelung auf Kühlzylindern verwendet. Auch das Fernschaltungssystem hat schon manchem Bühnentechniker Kopfzerbrechen verursacht, und ich möchte auf diesem Gebiet einen Bühnenregler mit Fernschaltung der Reostaten durch ein von Elektromotoren beeinflußtes Differentialgetriebe näher beleuchten. Der eigentliche Regelungsapparat weicht nicht von den bekannten Ausführungsformen ab, er stellt nur nach einer Richtung hin einen besondern Typ dar, welchem die Aufgabe zu Grunde liegt, eine bequeme Aufstellung vor der Bühne zu gestatten, damit die Theaterbeleuchtung beobachtet werden kann. Die bei allen Differentialgetrieben vorzufindende Welle dreht sich in gleichmäßiger Geschwindigkeit, während die Umlaufzahl der andern für jedes Getriebe erforderlichen Elektromotoren in weiten Grenzen veränderlich ist.

Man hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte und im gleichen Schritt mit der technischen Entwickelung unsrer Beleuchtungsmittel nicht damit begnügt, nur die Stärke des Lichtes und seine Farbenwirkung in die Gewalt zu bekommen. Man versuchte auch die Lichtstrahlen selbst in den Dienst der Illusion und der mannigfaltigsten Formgebungen zu stellen. Eine hierauf bezügliche Arbeit wurde von einem Russen geleistet. Es handelt sich um eine bei Beleuchtungsvorrichtungen ganz besonders zu erzielende kräftige Leuchtwirkung. So kann damit zum Beispiel ein in den Lichtkreis der Einrichtung gebrachter Springbrunnen in den Augen des Beschauers die Illusion hervorrufen, als sei er ein aus einer größern Anzahl von Strahlen zusammengesetztes Lichtbündel, dessen herabfallende Tropfen je nach Wunsch in beliebig vielen Farben spielen können, während auf den Farben selbst regenbogenartig die gewählten Farben nebeneinander in regelmäßiger Reihenfolge abwechseln. Nicht nur, daß damit dieser Wechsel an Farbenschönheiten ermöglicht wird: auch die Reihenfolge der Effekte liegt in der Hand dessen, der sie erzeugt, und auch die Zahl der durcheinander spielenden Lichteffekte kann je nach der Einrichtung der Lampen beliebig mannigfaltig geschaffen werden.

Bühnen, welche nicht auf allzu bescheidene Hilfsmittel angewiesen sind, vermögen diese Einrichtung nicht nur bei Wasser, sondern auch bei andern Stoffen, wie Geweben, Glas und dergleichen, zur Geltung zu bringen. Das ganze Geheimnis dieser Einrichtung besteht im wesentlichen aus einer Bogenlampe mit

beliebig vielen Kohlenpaaren, in Verbindung mit einem Elektromotor, dessen Anker bunte Gläser trägt, durch welche die von einer Linse verschärften Lichtstrahlen hindurchgehen.

Weil ich eben bei der Erzeugung von Illusionen angelangt bin, möchte ich doch nicht versäumen, eines der neuesten Geheimnisse des Meisters Harry Houdini aus der jüngsten Zeit zu verraten, um damit zu zeigen, mit welchen Finessen die heutige Regulierungstechnik auf der Bühne und an sonstigen Schauplätzen arbeitet.

Bei Houdini handelt es sich um einen Illusionsapparat, bei welchem ein Behälter mit Flüssigkeit gefüllt und mit einer Einrichtung zur Schaffung eines freien Raumes über dem Flüssigkeitsspiegel, unter Vermeidung einer Verletzung des sichtbaren Behälterverschlusses, zur Verwendung gelangt. Der obere Teil des Behälters ist abschraubbar so daß durch Hochschrauben dieses obern Teils ein freier Raum über dem Flüssigkeitsspiegel hergestellt wird und man den Behälter öffnen kann, indem man den Oberteil einfach abschraubt. Will man, daß der Flüssigkeitsspiegel sinkt, so braucht man nur einen Teil des Inhalts in einen verborgenen leeren Raum abzulassen. Jedenfalls hat der Beschauer den Eindruck, als befinde sich die im Behälter eingeschlossene Person unter Wasser, während dies in Wirklichkeit nicht der Fall ist.

Neben der allgemeinen Aufgabe, in die Lichtwirkungen eingreifen zu können, tauchte noch die besondere auf, daß dies möglichst von irgend einem beliebigen Punkt der Bühne aus geschehen kann.

Der Techniker hat in der Anwendung von Drehzügen den Weg zur Regelung der für Theaterbeleuchtungs-Effekte nötigen Widerstände gefunden. Die Kuppelung der in beliebiger Stellung gemeinschaftlich zu bewegenden einzelnen Schaltmechanismen wird hierbei dadurch bewirkt, daß von einer bestimmten Anzahl in dieser Längsrichtung bewegbaren Schienen beliebig viele, mittelst eines Hebelmechanismus mit Druckrolle, gegen eine gemeinsame Bewegungswalze gepreßt werden, und die mit den Handrädern auf einer abgesondert sitzenden Papierwalze diejenigen Schienen unter Vermeidung aller Zahnradkuppelungen durch einfache Reibung mitnimmt, welche durch die Hebel oder die Druckrollen gegen die Walze gedrückt werden.

Man hat auch versucht, durch fortgesetztes Umschalten der Stromkreise und entsprechende Anordnung der elektrischen Glühlampen eine scheinbare Drehung oder Fortbewegung des dargestellten Bühnenbildes hervorzubringen; auch das ist den Technikern nicht entgangen, daß das nun einmal unvermeidliche Ausbleiben des Lichtes eine Notbeleuchtung erforderlich macht. Man würde sich heutzutage in einem Theater nicht mehr damit begnügen, daß der Theatermeister bei Verlöschen des elektrischen Lichtes einfach Kerzen oder Oellampen herbeischafft, auf deren mangelhafte Ersatzfähigkeit hier nicht weiter eingegangen zu werden braucht. Es sind ja auch Versuche mit elektrischen Notlampen unter Verwendung von transportablen Akkumulatoren angestellt worden, wobei man die Erfahrung machen mußte, daß diese eine sehr geringe Leuchtkraft haben.

Um diesen Mängeln abzuhelfen, erschien vor einigen Jahren ein Fachmann mit der Anregung, die in den einzelnen Rängen oder Etagen übereinander liegenden Notlampen oder Lampengruppen von je einer im wesentlichen vertikal durch das Gebäude gehenden Leitung speisen zu lassen, welche natürlich von den entsprechenden Leitungen der übrigen vertikalen Lampenreihen unabhängig sein müsse, da sie ja sonst ebenfalls der Störung unterliegen würde. Bei dieser Einrichtung brennt immer noch die unversehrte Lampengruppe weiter, und zwar mit einer Leuchtkraft, die zum mindesten ausreicht, um ein Abbrechen der Vorstellung vermeiden zu lassen.

Zwei andre Grübler kamen auf den Gedanken, die elektrische Notbeleuchtungsanlage mit der Bewegungsvorrichtung des eisernen Vorhanges zu verbinden, so daß, wenn dieser fällt, die Notbeleuchtung selbsttätig ihre Dienste verrichtet.

Es wurde auch noch die Anordnung der Lampen zu Gruppen vorgeschlagen. Ihre Speisung sollte durch eine von der Hauptleitung aufgeladene Akkumulatorenbatterie erfolgen. Außerdem werden die einzelnen Lampengruppen beim Sinken des Vorhangs durch die für dessen Bewegung vorgesehene Auslösevorrichtung entweder in der Beleuchterstube, in der Inspizientenloge oder an einer sonst beliebigen Stelle eingeschaltet. Die beiden eben beschriebenen Systeme liegen hinsichtlich ihrer Entstehungszeit sehr nahe beieinander, und, wie überall, so sind es auch hier gewöhnlich im Theaterleben eintretende größere Ereignisse, welche sofort den Erfindergeist zur Arbeit anspornen.

* * *

Annahmen

du Maurier: Eines Engländers Heim, Sensationsdrama. Berlin, Neues Theater.

Roman Albert Mell: Ein treuer Freund, Komödie. München, Kleines Theater.

U. C. Woerner: Vorfrühling, Drama. Karlsruhe, Hoftheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

19. 3. August Eberlein: Studentenbraut, Studententragödie. München, Volkstheater.

Joseph Lauff: Der Deichgraf, Schauspiel. Wiesbaden, Hoftheater.

23. 3. Heinrich David: Herzogin Jolanthe und die Bande vom tollen Leben, Vaterländisches Schauspiel. Sankt Gallen, Stadttheater.

Paul Gutmann: Die Wahrheitsschule, Komödie. Berlin, Neues Theater.

Rudolph Lothar: Die goldene Freiheit, Lustspiel (nach Cosmo Gordon Lennox). Petersburg, Philipp Bocks Deutsches Gastspielensemble.

Clara Viebig: Das letzte Glück, Bauerndrama. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

24. 3. N. Moeser: Seine junge Frau, Schauspiel. Hamburg, Volksschauspielhaus.

2) von übersetzten Dramen

Henri Leprêtre: Der rote Schakal, Schwank. Wien, Intimes Theater.

3) in fremden Sprachen

W. T. Coleby: The Truants, Schauspiel. London, Kingsway Theatre.

Henri Nathansen: Daniel Hertz, Schauspiel. Kopenhagen, Königliches Theater.

Colette Willy: Kameradschaft, Zwei Akte. Paris, Théâtre des Arts.

Neue Bücher

Wilhelm Biscan: Elektrische Lichteffekte. Leipzig, Carl Scholtze. 184 S. M. 8,50.

Arno Hoffmann: Hinter den Kulissen, Enthüllungen aus dem Bühnenleben. München, G. Birck & Co. 163 S. M. 1,—.

Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in sechs Bänden, besorgt von Wilhelm Herzog. Leipzig, Inselverlag. Erster Band. 437 S. M. 4,50.

Dramen

Viktor Hahn: Felix Austria, Ein Festspiel. Berlin, Hermann Paetel. 87 S. M. 1,50.

Peter Riedl: Wieland der Schmied, Ein dramatisches Heldengedicht. Prag, Gustav Fanta. 115 S.

Bernard Shaw: Major Barbara, Komödie. Berlin, S. Fischer. 250 S.

Zeitschriftenschau

Richard Fester: Schillers historische Schriften als Vorstudien des Dramatikers. Deutsche Rundschau XXXV, 4.

Rudolf Frank: Deutsches Bühnenhaus und italienisches Rangtheater. Deutsche Bühne I, 4.

Maximilian Harden: Griselda. Zukunft XVII, 26.

Carl Heine: Das Spielhonorar. Deutsche Theaterzeitschrift 25.

Hermann Kienzl: Matkowsky. Blaubuch IV, 13.

Edmund May: Konzession. Theatercourier 795.

Kunstschein. Theatercourier 796.

Emmy Osthaus: Die Frau beim Theater. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVIII, 11.

Guido Schäfer: Der Schauspieler ein Kämpfer. Bühnenbote X, 12.

Max Vancsa: Elektra. Wage XII, 12.

Paul Wiegler: Matkowskys Tod. Neue Revue III, 13.

Theaterbau

Dresden. Auf Anregung des Oberbürgermeisters Beutler wurde ein Theaterverein gegründet zum Zwecke der Erbauung eines neuen Schauspielhauses, das die Generaldirektion des Hoftheaters in Pacht nimmt. Ein Areal neben Dresdens schönstem Barockbau, dem Zwinger, überläßt zu mäßigstem Preis die Stadt selbst, die aus dem Verschönerungsfonds der Güntz-Stiftung 30000 Mark beisteuert. Das Theater, in dem besonders volkstümliche Vorstellungen gegeben werden sollen, wird nach allmählicher Amortisation der Erbauungssumme Eigentum der Krone. Dem Vereinsvorstand gehören Dresdens Finanzgrößen an. Der Bau, dessen Plan Professor Lossow bereits entworfen hat, beginnt sofort. Das Haus wird etwa 1300 Sitzplätze fassen.

Stuttgart. Das vierte Theater in Stuttgart soll am ersten November eröffnet werden und den Namen ‚Stuttgarter Schauspielhaus' erhalten. Die Theaterbau-Aktiengesellschaft Stuttgart hat mit Direktor Gabriel vom Residenztheater in Frankfurt am Main einen Vertrag auf fünf Jahre geschlossen. Das Theater, das das moderne Schauspiel, aber auch die Posse pflegen will, wird 800 Sitzplätze erhalten und an die Stelle der ehemaligen Legionskaserne kommen. Um die Theaterdirektion scheinen harte Kämpfe geführt worden zu sein. Direktor Oscar Lange aus Berlin wendet sich in einem Flugblatt an die Oeffentlichkeit, worin er sich über starke Ungerechtigkeiten beklagt.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Conrad Rohde, Julie Benz.

Berlin (Kleines Theater): Aurel Nowotny 1909/11.

Braunschweig (Hoftheater): Eugen Marlow.

Bremen (Stadttheater): Fritz Achterberg.

Coblenz (Stadttheater): Adolf Manz.

Düsseldorf (Lustspielhaus): Ludwig Schmitz 1909/13.

Göttingen (Stadttheater): Emmy Loneck, Walter Ottendorf, Else Pahl.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus): Marie Hofteufel.

(Stadttheater): Annie Hummel.

Hannover (Deutsches Theater): Rose Roehle.

Meiningen (Hoftheater): Ottilie Nesper.

Nürnberg (Stadttheater): Ernst Lehmann.

Todesfälle

21. 3. Marie Dahn-Hausmann in München. Geboren am 17. Juni 1829 in Wien. Von 1849 bis 1899 Mitglied des münchner Hoftheaters.

Rudolf von Gottschall in Leipzig. Geboren am 30. September 1823 in Breslau. Dramatiker und Theaterkritiker.

23. 3. Carl Waldow in Berlin. Mitglied des Neuen Theaters.

24. 3. Willy Werthmann in Berlin. Regisseur des Schillertheaters.

Die Presse

Die Wahrheitsschule

Vossische Zeitung: Die unerhörteste Zumutung, die seit Jahren an Schauspieler, Publikum und Kritik gestellt worden ist.

Börsencourier: Eine gar so leicht hingeworfene, anekdotenhafte Skizze darf man uns denn doch nicht als Komödie vorsetzen.

Berliner Tageblatt: Ueber allem liegt eine eisige Empfindungslosigkeit.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 14
8. April 1909

Tragik und Drama / von Richard Dehmel

(Fortsetzung)

2. Psychologisches

Was also ist das Tragische? Wodurch wirkt es? Ist es ein noch entwicklungsfähiges, unter Umständen notwendiges Kunstmittel, oder etwa ein überlebtes? —

Wie nachgewiesen, treibt das dramatische Zweckbewußtsein höchster Potenz zur Erzeugung von Idealfiguren, die den sittlichen Kampf der Menschennatur zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Volk mit persönlicher Energie austragen; man mag sie immerhin ‚Helden' nennen, nur ist dann auch dieses Wort lediglich als ideales Symbol gemeint, nicht als irgendwie schon reales Faktum. Und Voraussetzung ist selbstverständlich, daß die zukünftig wertvollste temporäre Idee vom Dichter in der Tat klar erkannt wird, keineswegs aber von seinen Gestalten, sonst brauchten sie nicht erst darum zu kämpfen; hierdurch erklärt sich auch von selbst, daß die bedeutendsten Dichter bei ihren Zeitgenossen, die naturgemäß der Mehrzahl nach zu solcher Erkenntnis noch nicht reif sind, eben weil sie gleichfalls noch darum kämpfen, in der Regel zuerst auf Widerspruch stoßen.

In jenem Kampf kann der ringende Held — gleichgültig, ob in menschlicher oder göttlicher oder tierischer Maske — siegen oder unterliegen. Den Sieg bezeichnet niemand als tragisch, es müßte denn ein Scheinsieg sein, ein sogenannter Pyrrhussieg. Wie schon der Ursprung der Tragödie aus der Totenklage es mit sich bringt, ist das Grunderfordernis aller Tragik der Untergang des Kämpfenden in irgend einer Form: wenn nicht immer als körperlicher Tod, dann doch als seelischer Zusammenbruch einer vorherrschenden Willenskraft. Bei sieghaftem Endspiel der Idealfigur ist unser sittliches Zweckbewußtsein, das dem vollkommenen Kunstgenuß erst seinen sinnlichen Freipaß ausstellt, ohne weiteres befriedigt. Im Falle des Unterganges nur dann, wenn dieser aus sittlichen Gründen notwendig erscheint, Gründen eben, die in der humanen oder religiösen oder sonstwie kulturellen

Idee liegen, für deren Entwicklung dramatisch gekämpft wird. Auch das wieder ist ein ebenso instinktives wie intellektuelles Bedürfnis; die Art Sittlichkeit, die auf Weiterbildung der menschlichen Lebenswerte drängt, ist eben eine andre als die, die nur auf ihren Bestand bedacht ist. Jene wurzelt mehr in Gemütsanlagen, diese mehr in anerzogener Einsicht; daher die letzte Art stets von der ersten idealisch befruchtet wird und dann ein neues Dogma gebiert, die erste immer aus mystischen Urkräften wächst und neue Ideale zeugt, sobald das Dogma zu altern droht.

Nun kann der heldische Untergang hauptsächlich durch äußere Verhältnisse oder aber auch hauptsächlich durch inneres Verhalten verursacht sein. In beiden Fällen jedoch muß der Ringende seinen Untergang selbst veranlaßt haben, also durch sein ringendes Handeln, da sonst Ideal und Konflikt auseinanderfallen würden, der Untergang für den Entwicklungskampf wertlos, zur dramatischen Idee beziehungslos, also sittlich widersinnig und künstlerisch zwecklos bleiben würde. Und zwar wird er infolge äußerer Verhältnisse nur dann sittlich notwendig erscheinen, wenn entweder der Held den Sieg der idealsten Macht wohl erstrebt hat, aber aus Zufallsgründen seine Kraft an ein irriges Ziel zu setzen droht, sodaß der wahre Wert erst durch die von ihm entfesselten Gegenkräfte gesichert wird (Oedipus) — oder wenn er die wertvollste Macht wohl auf ihr Ziel hin richtig geschätzt, aber im Kampf dafür unter dem Zwang ebenso mächtiger Gegenwerte unsittliche Mittel angewandt hat, sich also denselben Hemmungskräften, die er beseitigen wollte, anpaßt, sodaß die Entfesselung des Kampfes im sittlichsten Sinne zweckwidrig war (Orestes). Infolge innern Verhaltens hingegen wird die Notwendigkeit des Unterganges unserm moralischen Instinkt wie unsrer Vernunft nur dann einleuchten, wenn entweder der Kämpfende den Sieg des Ideals blos angestrebt hat, um damit eigennützige Machtzwecke zu verfolgen, wenn also durch den Gegenkampf die schließlich sieghafte Idee vor der Gewalt des Siegers selbst geschützt wird (Macbeth) — oder wenn er zwar aufrichtig jenem höheren Machtzweck dienen will, sich aber davon ablenken läßt durch übergewaltige Triebgefühle, die seinem sittlichen Willen widerstreiten, wenn also der Held den idealen Entwicklungstrieb, den der Gegenkampf unterdrücken will, selber mitzuhemmen beginnt (Othello). Das sind die abstrakten Elemente, deren konkrete Kombinationen den logisch interessanten Bestandteil der tragischen Motive bilden.

Indessen nicht blos unsre Vernunft, nicht blos der geistige Gemeinsinn der nach möglichst selbstloser Entwickelung der menschlichen Seelenkräfte begehrt, auch die sinnliche Selbstsucht unsrer Natur will durch die Kunst befriedigt werden. Wir wollen nicht blos moralisch überzeugt, wir wollen durch den Untergang solcher Idealfiguren zubesterletzt ästhetisch entzückt sein; wir wollen Erkenntnis nur deshalb empfangen, um uns mit ruhigem Gewissen einer Lustwirkung hinzugeben. Angebahnt freilich wird diese Wirkung schon durch den dramatischen Kampf an sich, durch seine unmittelbare Sinnfälligkeit, im Unterschied von den übrigen Dichtungsarten, die

unsre Nerven nur indirekt mit Sensationen des Kampfes reizen, die Lyrik meist sogar möglichst diskret. Denn wodurch fesselt das Drama von vornherein? Da wird gerungen aus denselben Beweggründen und mit derselben Bewegtheit und Beweglichkeit, wie wir selber im Leben ringen, noch dazu mit gesteigerter Weiterbewegung. Unsre Gleichgültigkeit ist sofort überwunden: die Dichtung, diese Form der Dichtung, huldigt offenbarst unsern Lebensformen. Dem stärksten sinnlichen Bedürfnis, dem Selbsterhaltungstrieb, ist geschmeichelt; wir nehmen teil an dem Willen des Ringenden, wir übertragen unsre Liebe zum Leben auf ihn, wir hoffen oder bangen mit ihm, wir sind gespannt auf den Erfolg. Siehe da: der Ringende unterliegt. Wir sehen zwar ein, daß sein Untergang aus sittlichen Gründen notwendig war; aber sowohl unser Selbsterhaltungstrieb, wie erst recht der auf ihm beruhende, fast ebenso starke Glückseligkeitstrieb, würde sich beleidigt fühlen, wenn ein solcher Ausgang des spannenden Kampfes nicht auch als wünschenswert empfunden würde, eben der sinnlichen Teilnahme wegen.

Zunächst sind wir befriedigt nur dann, wenn der Kampf ein so unerträgliches Leid in der Seele des Kämpfenden erzeugt hat, daß die Vernichtung seines Willens uns mit der erkannten Notwendigkeit aussöhnt als eine Erlösung vom Schmerz dieses Willens; welche Erlösung aber noch keineswegs gleichwertig ist mit dem schließlichen Freiheitsgefühl beim vollkommenen Kunstgenuß, der ja gerade die seelische Erhabenheit über all diese Wirkungsmittel, sinnliche wie geistige, mit sich bringt und in sämtlichen Künsten lediglich auf dem Wunder des rhythmischen Kräftespiels ruht. Jene Erlösung hat nur den Wert einer Ausschaltung von Unlustgefühlen und ist erst die negative Bedingung für einen positiven Lustreiz. Nämlich wir übertragen die Regungen unsers Selbsterhaltungstriebes nicht gänzlich auf den Kämpfenden: trotz der Ergriffenheit durch sein leidvolles Schicksal bleiben wir uns doch immer noch unsrer eignen Persönlichkeit bewußt. Unser Selbstgefühl ist zugleich doch verletzt durch die schmerzhafte Unzulänglichkeit des Helden, durch seine leidenschaftliche Unvernunft. Wir empfinden sie als Vergehen gegen unsern Glückseligkeitstrieb, als Ruchlosigkeit im urspünglichen Wortsinn, das heißt: als undankbare Rücksichtslosigkeit gegenüber der Teilnahme, die wir ihm schenkten; wir sind auf Lust zur Rache gestimmt. Der Untergang des Ringenden erscheint uns nun wünschenswert noch deshalb, weil diese unsre selbstsüchtige Rachgier nach Befriedigung verlangt. Wir weiden uns an seinem Leid mit jener aus Furchtsamkeit grausamen Wollust, die in primitivster Roheit den Wilden antreibt, seinen gefangenen Feind zu martern, die hinter den naiven Tierquälereien des vor Tieren ängstlichen Kindes steckt, die uns noch heute beim Anblick einer Lynchung oder Hinrichtung beschleicht, und die eben durch die tragische Kunst im Lauf der Jahrhunderte raffiniert und unsern edlern Instinkten entwicklungspflichtig gemacht worden ist.

Diese sensuellen und sentimentellen Elemente müssen also noch zu den

logischen treten, um eine Verbindung von Reizmitteln herzustellen, deren Gesamtreiz wir ‚tragisch' nennen; und wir gewinnen durch solche umfassende Untersuchung einen neuen Einblick in den tragischen Kunstwert, der die bekannten alten Erklärungen, die zu ihrer Zeit vielleicht hinreichend waren, nicht etwa umstößt oder ausschließt, sondern auf tiefere Gründe zurückführt und auf höhere Zwecke bezieht. Zugleich erledigt sich dadurch die Frage, ob noch heute das vollständige Aufgebot all jener Kunstmittel nötig ist, um uns das unglückselige Ende einer dramatischen Idealfigur (Hauptperson) wahrscheinlich zu machen. Das ‚Vergnügen an der traurigen Rührung' ergreift uns zwar im wirklichen Leben unmittelbar und unverzüglich, sobald wir einem Schicksalsschlag als unbetroffene Zuschauer beiwohnen; aber das Schicksal einer Kunstgestalt bewegt uns durchaus nicht ohne weiteres zu solcher wahrhaften Teilnahme. Denn die Wahrscheinlichkeit der Kunst unterscheidet sich von der des Lebens und wird sich immer unterscheiden durch eines: Der Vorgang des Lebens erscheint uns wahr, eben weil er vor sich geht; unsre Sinne überzeugen unsre Vernunft. Die künstlerische Handlung dagegen, als ein Erzeugnis vernünftiger Geistesarbeit, spricht mittelbar durch die Vernunft zu den Sinnen; sie erscheint uns wahr nur dann, wenn ihr Verlauf uns hinreichend als notwendig begründet ist. Und was die ‚tragische' Handlung angeht, so wäre heute ihre vollkommene, das heißt: den höchsten Kunstwert sichernde Wirkung fraglos nur dadurch zu erreichen, daß sämtliche Mittel der Begründung, die in jahrtausendelanger Ausbildung als notwendig befunden sind, verwendet und zweckmäßig verwertet, das heißt: nicht selbstzwecklich ausgespielt würden. Selbst zugegeben, daß in frühern Zeiten irgend eines dieser Mittel noch nicht (wie, zum Beispiel, bei Aeschylos) oder nicht mehr (bei Shakespeare) zur Anwendung kam: mit unserm sehr geschärften Bedürfnis nach biogenetischer Kausalität würden wir das einem Dichter Unsrer Zeit nicht ohne Fehlvermerk hingehen lassen. Mindestens fordern wir dann von ihm, daß er (wie Shakespeare) aus neuen Lebenswerten Ersatz für das fehlende Kunstmittel schafft.

Das Tragische, als Inbegriff aller bisher zweckdienlichen Kunstgriffe, ist demnach der sittlich notwendige, sinnlich wünschenswerte Untergang von idealisch ringenden Kraftgestalten durch mittelbare oder unmittelbare Selbstvernichtung ihres starken Willens zur Macht. Also nicht die ‚Gerechtigkeit' macht das Brechen des Willens erforderlich, weil er eine ‚Schuld' auf sich geladen hat, die ‚Sühne' erheischt; wer wollte auch darüber entscheiden? nur der dogmatische Idealist, der über den idealen Instinkt wie der Magen über den Hunger knurrt! Sondern unsre Vernunft macht es zwecknotwendig; teils aus sittlichem Zweckbewußtsein, aus Vollkommenheitsbedürfnis, weil da ein Held einen Kampf heraufbeschworen hat, dem seine heldische Unzulänglichkeit (seine menschliche Unvernunft) nicht gewachsen ist, durch den er sich folglich mit Selbstentwertung bedroht; teils aus sinnlichem Zweckbewußtsein, aus Glückseligkeitsbedürfnis, weil die Rückwirkung dieser Unzulänglichkeit solches Leid in ihm erzeugt, daß sein Kampfwille widersinnig

seine schließliche Selbstvernichtung zu einer Selbsterlösung wird. Und nicht durch ‚Mitleid‘ (mit dem Unterliegenden) und ‚Furcht‘ (vor der eigenen Unvernunft) noch durch sonstwelche ‚traurige Rührung‘ bewirkt die Selbstvernichtung einen Genuß in uns, der den Wert eines heilsamen Schauders, einer ‚Reinigung‘ haben soll; denn das wäre teils ein sehr unreiner, teils aber überhaupt kein Genuß, und die ‚Reinigung‘ (ob nun von Mitleid und Furcht, ob von den unvernünftigen Leidenschaften) liegt entweder schon in jener Erkenntnis der sittlichen Notwendigkeit, oder Aristoteles hat sie verwechselt mit der erhabenen Illusion unsrer freien Herrschaft über die sinnlichen Reize, die bei jedem höchsten Kunstgenuß eintritt, nicht blos bei dem dramatischen. Der eigentlich tragische Genuß ist vielmehr die Befriedigung unsrer Rachsucht an dem furchterregenden Helden, ist ein ehrfurchtvoller Triumph über sein leiderregendes Schicksal, und dadurch eben zugleich die Entlastung von dem durch sein Ringen in uns bewirkten Mitringen, Mitleiden, Mitfürchten, Mitschaudern.

Also die Unvernunft im Willen zur Macht: das vor allem ist es, wodurch das tragische Fatum begreiflich und ergreifend wird. Der Trieb, das Unmögliche zu wollen, ob nur aus unwillkürlichem Zufall oder auch mit willkürlichem Vorsatz, der lenkt die tragischen Motive und führt zum tragischen Konflikt; und die tragische Katastrophe setzt da ein, wo das bisher noch möglich Scheinende sich als Unmöglichkeit herausstellt. Denn schlechthin Unmögliches gibt es nicht; es kommt immer auf den Sonderfall an. Drum können wohl Götter und könnten auch Tiere als tragische Helden figurieren, aber niemals ein allmächtiger Gott; da es nichts Unmögliches für ihn gibt, würde sein leidvoller Untergang als unwahrscheinliche Laune wirken, er kann ja im nächsten Augenblick fröhlich wieder auferstehen. Und schon deshalb kann der ‚Wille zur Macht‘, in dem stets ein tragisches Element steckt, weil er ohne ewig sich wiedererhebende, das heißt: unüberwindliche Gegenmächte überhaupt nicht denkbar ist, kein allmächtiger Weltwille sein. Er ist der gründlich erschöpfende Ausdruck einer menschlich beschränkten Weltanschauung; und soweit er als ‚übermenschlich‘ gelten will, bezeichnet er schlagend die eigene Unvernunft, nämlich die Selbsttäuschung des Menschen über das wirkliche Maß seiner Kraft. Diese Selbsttäuschung ist die Achse der Tragik. Wieweit der Einzelwille sich ausnimmt von der bisher erkannten Ordnung alles lebendigen Geschehens, die er somit selbst anerkennt, an die er glaubt, von der er dennoch Sich ausnimmt: das bestimmt seinen Schicksalsfall. Das also muß vom tragischen Dichter unter allen Umständen wirksam gestaltet werden: der Glaube des Helden an seine Ausnahmestellung im ganzen bekannten Weltgefüge, erst recht im Gefüge der Menschenwelt, und der vernichtende Gegenbeweis der unbekannten Fügungsmächte. Das allein und nichts andres ist das „große gigantische Schicksal, welches ‚die‘ Menschen erhebt, wenn es ‚den‘ Menschen zermalmt“ — falls ich mir diese Verbesserung Schillers erlauben darf.

Aber auch hier bleibt die Frage offen: ist denn nur diese Art Schicksal

groß? Im wirklichen Leben doch keinesfalls; Friedrich der Große und Karl der Große sind uns mit ihrer untragischen Art mindestens ebenso wertvolle ‚Helden' (im historisch realen Wortsinn) wie Cäsar und Napoleon. Folglich kann die Frage wieder nur lauten: bringt denn das tragische Schicksal des Helden (im ästhetisch idealen Wortsinn) selbst bei vollkommener Begründung zugleich schon die größte dramatische Wirkung oder gar den höchsten Kunstwert mit sich? Und es erhebt sich die neue Frage: eignet sich jegliche höchste Lebensbewertung (Weltanschauung) zu einer tragischen Verwertung? — (Fortsetzung folgt)

Reminiszenz / von Peter Altenberg

Ich könnte über meinen fünfzigsten Geburtstag eine Menge von immerhin tiefen ‚sentimental-melancholischen' Dingen berichten, Enttäuschungen und Erhebungen einer hysterischen, das heißt: für die noch momentan funktionierende Welt allzu empfindlich reagierenden Seele.

Denn es gibt glückliche Leute, die noch immer an einem malträtierten Pferde rasch vorübergehen können, um seine Qualen, bei dem ohnedies komplizierten und schwierigen Leben, nicht auch noch gleichsam als ‚seelische Zuwag'' miterleben zu müssen!

Dann gibt es ‚hysterische' Menschen, die, vom Unglück gebannt, stehen bleiben müssen, entsetzten Antlitzes, und dann gibt es ‚Adelige', ‚Helden', die sofort den Wachmann rufen! So ist eben unser ganzes Dasein, schwebend zwischen infamer Gleichgültigkeit und Verzweiflung!

Es ist uninteressant, über alles zu berichten, was mir mein fünfzigster Geburtstag zubrachte. Nur das Kistchen der französischen Gräfin ist interessant genug auch für Fremde: Dem edlen Autor des Buches ‚Prodromos': zwei Büchsen Asperges têtes blanches, zwei Büchsen Ailes de dinde à la gélée, zwei Büchsen Chicken gellie, zwei Büchsen Bécassines rôties aux Olives, zwei Büchsen Perdrix rôties à la graisse aux Olives, zwei Büchsen Cailles rôties, zwei Büchsen Thon à la tomate, zwei Büchsen Filet de Sole en beurre, zwei Büchsen Fruites Saumonéens tranches en beurre. Dabei ein Schreiben: „Mein Herr, ich halte Sie nicht für so sehr sentimental, als sie es vielen meiner sentimentalitätsbedürftigen Mitschwestern erscheinen! Im Gegenteil, ich bewundere gerade bei Ihrer sonstigen unbedingten Feinfühligkeit Ihre den Dingen des Lebens ungemein hingegebene Natur! Deshalb will ich Ihnen auf diese Art ein Bristol-Essen verschaffen, ohne es Ihnen direkt zu bezahlen oder Sie mit meiner Gesellschaft zu belästigen! Ich meine es gütig und von ganzem Herzen. Und Sie werden es sicherlich auch nur so auffassen."

Das war das Schreiben und das Kistchen der französischen Gräfin an meinem fünfzigsten Geburtstag . . .

Faust

I

Für Reinhardts faustisches Dreitagewerk wünscht sich der Kritiker denselben Enthusiasmus, der es geschaffen hat. Er steht voll unbegrenzter Hochachtung vor einer Absicht und vor einer Arbeitsleistung, die auf der deutschen Bühne heute ohne Beispiel sind. Er weiß, welchen Maßstab er dieser Leistung schuldig ist, und daß es nicht der kleine Maßstab ist, der vor der Wiedergabe eines Alltagsdramas ausreicht. Er sieht auch für die dreifache Besetzung der meisten wichtigen Rollen hauptsächlich einen künstlerischen Antrieb: den Bildnerdrang des Regisseurs Max Reinhardt, den es wie keinen andern lockt, sich Menschenmaterial zurechtzuformen, der unablässig auf der Suche nach dem besten Material ist, und der sichs gerade bei so schwer zu fassenden Gestalten, wie Faust und Mephisto, nicht versagen wollte, alle halbwegs geeigneten Persönlichkeiten des Ensembles bis an die Grenze ihrer Kraft zu treiben. Er hat nicht das Ziel erreicht, das seinem Ehrgeiz vorgeschwebt hat, weil seine Darsteller entweder an die Grenze ihrer Kraft gekommen waren, bevor sie Goethes Reich betreten hatten, oder doch sich auf die Dauer nicht darin behaupten konnten. Die Dankbarkeit für einen Mann, der diese Darsteller fast sämtlich ausgefunden, erzogen, behütet und gesteigert hat, wird nicht geringer, wenn man feststellt, wie weit ihr Naturell für die Aufgaben des ‚Faust' ungeeignet oder unzulänglich ist. Ueber die äußersten Möglichkeiten seiner Schauspieler hinauszugelangen, ist kein Regisseur imstande. Er ist verantwortlich nur für den Text, den er ihnen zubereitet, und für den Rahmen, in den er sie gestellt hat.

Bei Reinhardt ist die Liebe zum Wort geringer als die Liebe zum Bild. Er wird sich demgegenüber auf seinen Prolog im Himmel berufen, wo man durch keine Wolkenszenerie und keinen Fittich von den Versen abgelenkt wird. Ein senkrechter milchiger Luftzylinder erscheint über einer schwarzen Nebelmauer, wenn ein Engel aus der Höhe zu sprechen oder sprechzusingen anfängt, und verschwindet, sobald der Engel aufgehört hat. Das ist alles, und da von den vier Stimmen nur eine Moissis Stimme sein kann, ist es ein bischen dürftig. Man merkt in der ganzen Vorstellung Reinhardts Bestreben, dem Vorwurf der Unsachlichkeit, der ihn so häufig mit Unrecht getroffen hat, jede Berechtigung zu nehmen. In diesem Bestreben wird er manchmal phantasielos, ohne dadurch dem Wort zu größerm Nachdruck zu verhelfen. Die Flammenbildung des Erdgeistes deuten rote Dampfserpentinen billigster Mache an, durch

deren Lärm der souveräne Menschheitshohn dieser Ansprache an den ersten beiden Abenden übertönt, am dritten Abend zum mindesten abgeschwächt wurde. Immerhin sah man, hier wie anderswo, den guten Willen der Regie, aus jeder ihrer eigenen Aufführungen zu lernen, und so möge ihr gesagt sein, daß Faustens Traum auch noch verbesserungsbedürftig ist, nachdem man die kleinen Theaterschülerinnen, die als angeblich lustige Jungen um den Schreibtisch wisperten, beseitigt hat. Bei Goethe bringen die zarten Geister Fausten zu schönen Bildern ein Konzert. Der asketisch gewordene Reinhardt überläßt die süßen Traumgestalten ihres Zauberspiels unsrer Einbildung, spürt aber offenbar nicht, daß unsre Einbildung nur geweckt werden kann, wenn wir den Gesang verstehen. In andern Fällen baut er zu fest auf unser Gedächtnis. Faust wird beim Osterspaziergang von keinem alten Bauern an seine Jugend erinnert und weder in Wald und Höhle noch am trüben Tag von Gewissensbissen zerfleischt. Es ist wahr: wer den ‚Faust‘ auswendig weiß, wird jenes Intermezzo nicht entbehren, und wer auch nur die Handlung kennt, ist auf diese beiden Szenen nicht angewiesen. Für wen das aber nicht zutrifft, dem wird dort eine poetische Herrlichkeit vorenthalten, hier das Verständnis erschwert. Unnötig erschwert. Denn es würde den Theaterabend nicht verlängern, wenn man diese drei Szenen spielte und dafür einmal versuchsweise Auerbachs Keller, trotz seiner nie versagenden Theaterwirksamkeit, vollständig unterschlüge und die Hexenküche in der üblichen Weise zusammenstriche. Aber das sind gerade diejenigen Bilder, die das Deutsche Theater mit besonderer Liebe ausgeführt hat. Gestalten, Hintergründe und Geräte wie von Brouwer und von Höllenbruighel werden plastisch, und es wird kostbare Zeit darauf verschwendet, Vorgänge zum Selbstzweck zu machen, die nur Mittel zum Zweck sein dürften: zu Mephistos Zweck, Faust durch das wilde Leben, durch flache Unbedeutendheit zu schleppen. Diese Vorgänge erhalten ihre Existenzberechtigung durch Faustens Auge, das auf ihnen ruht. Im Deutschen Theater hat Faust, wie sein Darsteller auch heiße, wohl Augen, diese Vorgänge zu sehen, aber nicht, was wichtiger wäre, die Augen, die den Zuschauer unentrinnbar zu bannen vermöchten. Unter allen Umständen wäre das Wagnis, eine stets gespielte Szene wegzulassen, lohnender als das Experiment, eine fast nie gespielte Szene einzufügen. Die Walpurgisnacht hat neben ihrer literarhistorischen auch eine erhebliche dichterische Bedeutung; aber sie kann auf der Bühne keine dramatische, sondern immer nur malerische und musikalische Bedeutung erlangen. Bei Reinhardt wurde das Gesicht auskömmlich beköstigt. Es gab eine zaubertoll tanzende Albdrucklandschaft mit schnarchenden Felsennasen und fliegenden Funkenwürmern, mit gesichterschneidenden

Bäumen und glühendem Bergmammon. Auch das Gehör konnt' sich ergetzen, wenn es weniger auf die Goetheschen Verse als auf die Melodie einer rasenden Windsbraut, heulenden Regens und krachender Aeste aus war. Verfehlt war nur Gretchens Erscheinung. Sie soll sich, als ein lebloses Idol, langsam und scheinbar mit geschlossenen Füßen vorwärtsschieben und dabei ferne bleiben. Hier kam Gretchen, ein bischen blaßschnäblig, aber in runder Leibhaftigkeit, den Berg herunter bis fast an die Rampe. Es schadete darum nicht viel, weil auch die letzte Vollkommenheit der Walpurgisnacht für die Bühne nicht viel nützen kann. Man lasse sie wieder weg.

Reinhardts Verdienst beginnt dort, wo die unentbehrlichen Szenen eine neue Physignomie, durch ihn und Alfred Roller, bekommen haben. Der alte Faust verliert sich nicht in einem Riesensaal, sondern steckt wirklich in einem zugleich engen, zugleich hochgewölbten gotischen Zimmer, das wie ein Abbild seiner erdrückenden Gefangenschaft und seiner himmelstürmenden Sehnsucht ist. Der Osterspaziergang führt an der alten Stadtmauer vorbei, über die später das arme Gretchen die Wolken hinziehen sieht. Das Gelände ist hügelig und nimmt damit dem Treiben des Volkes an Ungezwungenheit. Aber schlanke Birken recken ihre Kahlheit der Sonne entgegen, und diese Vorfrühlingsstimmung ist wundervoll. In Marthes Garten, der auch an die Stadtmauer lehnt, ist es Sommer, und von seiner Blütenpracht mag ein Duft ausgehen, der kleine Mädchen betäubt und aus Gelehrten Verführer macht. Zu diesen Ausschnitten einer mittelalterlichen deutschen Kleinstadt paßt die eine schmale Straße, die sich von der hochgelegenen unsichtbaren Sakristei, an Marthes Fenster vorbei, über Stufen hinunter zu Lieschens Brunnen und zu Valentins Bank zieht. Es ist erfreulich, daß Gretelchen, nun selbst der Sünde bloß, nicht, wie es schlechter Theaterbrauch ist, vom Brunnen drei Schritte nach rechts oder links zu einem Muttergottesbild wankt, um sich das Gebein von Schmerzen zerwühlen zu lassen. Das geschieht in dem Zwinger, der von Goethe vorgeschrieben ist, aber in dieser ehern dräuenden Gestalt von Roller stammt. Er könnte den Eingang zu dem Dom bilden, in dem es, mag der böse Geist auf einem Pfeiler über Gretchen hocken oder auf dem Boden hinter Gretchen kauern, leider keine schauspielerisch-rhetorische, sondern immer nur eine dekorative Wirkung gibt. Vielleicht würde auch vom Kerker nichts als der Eindruck der beiden hellbelichteten Gestalten haften, die sich auf halber Bühnenhöhe von der dunkeln Wand abheben, wenn hier nicht am ersten Abend die Schauspielkunst des Deutschen Theaters ihren Gipfel erreicht hätte. Von dieser Schauspielkunst soll noch die Rede sein.

Die Kunst, in zwanzig Minuten ein bedeutender Kritiker zu werden / von Theodor Lessing

(Fortsetzung)

Zweites Kapitel

Das Rezept der Kontrast-Assoziation

In dem bisher Gesagten, mein lieber unerfahrener junger Mann, liegt bereits ein weiteres, ungemein wichtiges Gesetz eingeschlossen, dessen Erkenntnis für das Wesen der Theater- und Literaturkritik von ‚Epoche machender Bedeutung' für Dich sein wird. Wir wollen dies Gesetz das Rezept der kontrastierenden Assoziationen benennen. Es ist für Dich als Kritiker, mein lieber junger Freund, notwendig, daß Du Dir gewisse Gegensatzpaare im Kopfe zurecht legst, welche Dir dienlich sind, damit Du immer die eine Kunstgröße mit der andern mundtot machen, zur Not abschlachten kannst. Du weißt, zum Beispiel, aus Deinem Konversationslexikon (Meyer ist besser als Brockhaus) oder aus Richard M. Meyers Literaturgeschichte, daß Ibsen ein andrer Dichter ist, als, meinetwegen, Björnson. Ibsen nämlich war in sich verschlossen, wortkarg, kalt, zurückhaltend, vorsichtig, skeptisch und grüblerisch. Björnson dagegen ist warmherzig, spontan, unmittelbar, impulsiv, allokutorisch, rhetorisch. Was liegt also näher, als daß Du bei einem Stück von Björnson an Ibsen und umgekehrt bei Ibsen die Idioten an Björnson erinnerst? Du bedauerst, wenn Du Björnson zu charakterisieren wünschst (mit dem schönen, anerkennenden und gönnerischen Wohlwollen, das ich Dir garnicht genug empfehlen kann), daß dieser immerhin so bedeutende Mann gar zu sehr der kritischen Skepsis und herben Zurückhaltung entbehre, die der große Ibsen doch in so reichem Masse besessen habe. Umgekehrt sagst Du von Ibsen, daß ein gewisses Maß von spontaner Wärme und naiver Unmittelbarkeit zum ganz großen Dramatiker unerläßlich sei. Du gebrauchst dann etwa Worte wie: nordischer Eisfuchs, dramatische Mathematik, vergrübelte Abstraktheit, lebensferner Doktrinarismus. Du empfiehlst Herrn Ibsen, sich doch alle die Vorzüge zu eigen zu machen, die der große Dramatiker Björnson in so reichem Maße besitze. Auf dem Gebiet der Malerei vergleiche Rafael mit Rembrandt. Es ist vollkommen sicher, daß alles, was Du bei Rembrandt loben darfst, sich an Rafael tadeln läßt, und daß umgekehrt, wenn in Deiner Umgebung sich allzu fanatische Rembrandtschwärmer breit machen, Du Dir das Air eines geborenen Kunstkenners sicherst, wenn Du zu bedenken gibst, daß doch auch die großen tektonischen Formgesetze für die Malerei etwas zu bedeuten haben. Lege Dir vor allem ein Vokabularium an! Die deutsche Sprache ist reich (besonders wenn man eine genügende Anzahl von Fremdwörtern in sie einbezieht). Es ist in jedem Falle möglich, ein und dieselbe Konstatierung in zwanzig verschiedenen Wendungen zu wiederholen. Im übrigen sage ich Dir hier

nur Gesetze, die von der naiven Denk-Oekonomie und Seelensparsamkeit der großen Masse längst in ihrem Wert erfaßt und in zahllosen Formen verwendet worden sind. So beruht die halbe deutsche Literaturgeschichte auf dem Gesetz der Bildung von Kontrast-Assoziationen. Es ist das ein Mittel, wodurch die gebildeten Damen und Herren sich die Möglichkeit sichern, über ihre großen Männer in Gesellschaft reden und zwar geistreich, kennerisch reden zu können. Denke Du, mein lieber junger Freund, beispielsweise an die bekannte Verkoppelung verschiedenartiger Größen durch das deutsche Wörtchen ‚und'! Hierbei werden ganz instinktiv solche Männer historisch verheiratet, die sich auf bequeme Weise wider einander ausspielen und zu gegenseitiger Illustrierung und Charakterisierung verwenden lassen. Goethe und Schiller, Beethoven und Mozart, Schopenhauer und Nietzsche, Sudermann und Hauptmann, Ibsen und Maeterlinck, welche Fülle von Feuilleton-Möglichkeiten liegen bereits immanent in solchen Bezeichnungen! Schiller ist subjektiv. Goethe aber ist objektiv. Bei Schiller vermißt man die konkrete Fülle anschaulichen Lebens und den Sinn für Nüance, „den doch Goethe in so reichem Maße besessen hat". Bei Goethe aber vermißt man den Reichtum und die Würde der Idee und den Sinn für theoretische und philosophische Denkart, „die doch Schiller in so schöner Weise eigentümlich ist". Bei Beethoven findet man natürlich nicht die leichte Freudigkeit heitern Lebens, das Schalkhafte, Anmutige, Bildhafte Mozartscher Melodie. Mozart aber war sicher kein Grübler, kein Tiefbohrer, kein in sich gekehrter innerlicher Träumer, wie doch Beethoven einer war. Und so läßt sich Schopenhauer, der Pessimist, mit Nietzsche, dem Optimisten, Nietzsche, der orakulöse Volksredner, mit Schopenhauer, dem spintisierenden Schreibtischphilosophen, totschlagen! Am schönsten aber, am fruchtbarsten ist unser Rezept, wenn es sich noch um lebendige Personen handelt, die ohnehin auf derselben Rennbahn um den Kranz konkurrieren müssen, und deren wundeste Seelennerven man zweifellos immer dann trifft, wenn man die entgegengesetzte Natur des andern als Spiegel der eigenen Grenze und Minderwertigkeit einem jeden vorhält. Kurz und gut: man halte sich an das Rezept der Kontrast-Assoziation, wobei man der Verlegenheit enthoben ist, jemals von dem Gegenstand, über den man Bücher oder Kritiken schreibt, etwas andres wissen zu müssen, als was er eben nicht geleistet hat und voraussichtlich nicht zu leisten imstande sein wird. (Schluß folgt)

Reichstheatergesetz / von Rechtsanwalt Dr. Richard Treitel

(Fortsetzung)

Man kann von einem, der eine Wanderkonzession wünscht, nicht verlangen, daß er die Städte, in denen er zu spielen gedenkt, genau angebe. Das kann er meistens nicht. Umänderungen der Dispositionen kommen notgedrungen vor. Abgeschlossene Verträge darf man erst

recht nicht fordern, damit dem Konzessionsgesuch nähergetreten wird. Man kann auf eine Kaution verzichten, wenn mit Variétés oder Theatern Verträge abgeschlossen sind, die dem Ensembledirektor feste Einnahmen sichern. Aber man kann nicht den Abschluß von Verträgen für die Konzessionierung fordern. Damit Verträge abgeschlossen werden können, muß ein Ensemble von Darstellern vorhanden sein; zum mindesten müssen die einzelnen Mitglieder benannt sein. Nun soll kein Agent für einen nicht konzessionierten Direktor Mitglieder engagieren, wenn er weiß, daß der Direktor noch keine Konzession hat. Das kann dem Agenten, wenn er es doch tut, unangenehm werden. Es kann zu einem Verfahren auf Rücknahme der dem Agenten erteilten Erlaubnis zum Gewerbebetrieb als Stellenvermittler führen, weil der Agent als unzuverlässig angesehen werden könnte. Der Direktor allein wird die Mitglieder meist nicht engagieren können. Wenn er es tut, wird es der Konzessionsbehörde nicht angenehm sein. Trotzdem verlangt sie Vorlegung von Verträgen, die der Direktor mit andern Theatern abgeschlossen hat. Welcher Widerspruch! Aber noch eine Anzahl von andern Punkten bedürfen der Regelung. Hauptsächlich die Frage des Nebeneinanderbestehens der Konzession aus § 32 und 33a. Diese beiden Konzessionen sollten nicht zusammen erteilt werden. Wo sie erteilt sind, müßte ein Uebergangsstadium normiert werden, innerhalb dessen sich der doppelt Konzessionierte zu entscheiden hätte, welche Konzession er behalten will. Diese Bestimmung ist im Interesse der Theater und vor allem der Variétés sehr wichtig, da bei der Erteilung von Variétékonzessionen die Bedürfnisfrage mitspielt. Ferner wären Bestimmungen über die Nichtausübung der Konzession zu treffen. Die vorhandenen genügen nicht. Wie ist es beispielsweise zu halten, wenn eine Variétékonzession erteilt ist, diese aber nicht ausgeübt wird, und nun für dasselbe Etablissement von einem andern um eine Theaterkonzession nachgesucht wird? In der Praxis hilft man sich mit einer ‚vorläufigen Spielerlaubnis', einem Institut, das man ebenfalls besser einer Regelung unterzieht, als daß man es dem Belieben der verschiedenen Dezernenten überläßt. Auch über die Einforderung und Anlegung von Kautionen wäre eine Regelung erwünscht. Maßstäbe lassen sich leicht finden, auch ohne daß man Zahlen angibt. (Gagenetat oder Gesamtetat für einen oder zwei Monate.) Das wären — kurz skizziert — die Hauptpunkte der Konzessionsverhältnisse, die einer Regelung bedürfen.

In einem Reichstheatergesetz werden auch die Hilfsgewerbe eines Theaters einer Regelung zu unterwerfen sein. Vor allem das Gewerbe der Agenten. Dann der Theaterschulenbetrieb. Vielleicht läßt sich auch das Thema: Privatvorstellungen von Theatervereinen mitbehandeln. Ueber die Theaterschulen sollten ebenso wie über die Privattheatervereine genaue statistische Erhebungen erfolgen. Versucht hat man dergleichen bezüglich der Theatervereine schon früher. Aber das Material ist veraltet; für die heutigen Verhältnisse trifft es schon nicht mehr zu.

Ein paar Worte über die Agenten. In einer Reichstagsdebatte hat

sie neulich Herr Dr. Müller-Meiningen den Krebsschaden des Theaters genannt. Man ist heutzutage daran gewöhnt, daß sich ein Kreis von Gewerbetreibenden derartiges nicht sagen läßt, daß er zum mindesten ‚flammenden Protest‘ erhebt. Da die Agenten das nicht taten, könnte man denken, der Abgeordnete habe sie richtig charakterisiert. Seine Meinung, daß die Agenten ein Krebsschaden sind, ist nahezu communis opinio, ist auch die Meinung der Behörden. Ich hätte keinerlei Veranlassung, gegen die communis opinio anzukämpfen, wenn es die Agenten nicht einmal tun. Das, was ich sage, soll also keine Bekämpfung der allgemeinen Meinung, sondern mein persönlicher Standpunkt sein. Ich kenne eine Anzahl Agenturen, teils aus geschäftlichem Verkehr, teils kenne ich deren Inhaber und die geschäftlichen Handhabungen. Eine Zeitlang habe ich ihnen sogar recht scharf auf die Finger gesehen. Und ich muß sagen: Im großen und ganzen, also von einzelnen Winkelagenturen abgesehen, sind sie besser als ihr Ruf. Sie betreiben ihr Geschäft, wie ordentliche Kaufleute es betreiben. Es kommen nicht mehr Klagen über sie, als in irgend einem andern Betriebe vorkommen. Nur werden sie den Agenten gegenüber viel lauter geäußert. Und man ist anfänglich gar zu gern geneigt, eben infolge der communis opinio, den lauten Klagen der Schauspieler zu glauben, unbedingt zu glauben. Und das ist oft nicht richtig. Wenn solch ein Schauspieler kein Engagement hat, verspricht er dem Agenten goldene Berge. Hat der Agent Erfolg gehabt — so lauten nachher die Berichte anders. Der monatliche Abzug erinnert den Schauspieler allmonatlich an den Agenten. Muß gar ein Agent einmal einen Schauspieler verklagen, so geht das Schimpfen los, in das gar zu gern und ohne nähere Prüfung eingestimmt wird.

Man sehe sich aber einmal die Sache vom Standpunk der Agenten aus an — und man wird zu einer andern Meinung kommen. Der Kraftausdruck ‚Krebsschaden‘ läßt sich dann vielleicht nicht aufrechterhalten. Nämlich so ganz mühelos, wie es oft angenommen wird, gelingen den Agenten die Engagements doch nicht. Es bedarf eines umfänglichen Apparates, sehr hoher Reise- und Porto-Ausgaben, von allem andern nicht zu reden. Dafür wird eine Agenturgebühr von fünf Prozent, oft auch nur von drei Prozent der Gage gezahlt. So steht es im Vertrage. In seltenen Fällen mögen auch wirklich die fünf Prozent an den Agenten gezahlt werden. In sehr vielen Fällen ist es jedoch anders. Der Agent muß mit einem andern Agenten oder mit dem Sekretär oder mit dem Kassenverwalter des Theaters teilen, oder doch ihnen Anteile abgeben, um mit den Direktionen Geschäfte machen zu können. Dem Agenten bleibt nicht übermäßig viel. Und trotzdem muß er nach außen hin die fünf Prozent gegen sich gelten lassen.

Im übrigen bestehen Verordnungen und Entscheidungen, die genügenden Schutz gegen Agentenwillkür bieten. Diese brauchen nur angewandt zu werden — und es können berechtigte Klagen überhaupt kaum vorkommen. Ich erinnere insbesondere an die Entscheidung des Reichsgerichts von 1908,

wonach die Provisionszahlungen eingestellt werden können, wenn für einen Abschluß genügend Provision gezahlt worden ist. Ferner an § 655 des Bürgerlichen Gesetzbuches, der besagt: Ist für den Nachweis der Gelegenheit zum Abschluß eines Dienstvertrages oder für die Vermittlung eines solchen Vertrages ein unverhältnismäßig hoher Mäklerlohn vereinbart worden, so kann er auf Antrag des Schuldners durch Urteil auf den angemessenen Betrag herabgesetzt werden. Aber vielleicht wendet man sich mit dem Diktum, daß die Agenten der Krebsschaden der Theater sind, nicht gegen die Geschäftsführung, sondern gegen das Vorhandensein der Agenten überhaupt; oder gegen die allmonatlich zu zahlenden Gebühr.

In diesem Zusammenhang wäre von dem ja oft erörterten Plan einer genossenschaftlich organisierten Agentur zu sprechen. Ich halte eine solche von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger betriebene Agentur für ausgeschlossen. Die Schauspieler wären, glaube ich, die ersten, die wieder zu ihren Agenten zurückkehren würden. Man setze den Begriff ‚genossenschaftliche Agentur' nur in eine bestimmt umrissene, konkrete Gestalt um. Erst dann ließe sich darüber reden. Das ist trotz allen Redereien bisher nie versucht worden. Der ganze Plan erscheint mir von derselben praktischen Bedeutung wie jener andre, nach dem von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger delegierte Mitglieder Direktionen unter dem Protektorat der Genossenschaft übernehmen sollen. Das sind meines Erachtens Utopien, und nicht einmal solche, die irgendwie verdienen, irgendwann und irgendwo praktisch erprobt zu werden.

Wie ist es schließlich mit den allmonatlichen Zahlungen? Man verweist da gern auf die Gesindedienstvermittlung und sagt: Bei der Gesindevermittlung werde einmal eine kleine Einschreibegebühr gezahlt, und damit wären alle Bemühungen des Stellenvermittlers vergolten. Diese Parallele bedarf keiner Widerlegung. Sie vergleicht Dinge, die gar zu verschieden sind. An den monatlichen Zahlungen wird und muß festgehalten werden. Wohl auch an den fünf Prozent. Diese müßten aber in gleicher Weise von Direktoren und Schauspielern gezahlt werden. Und der Stand der Agenten muß durch Organisation dahin kommen, daß kein Agent auf die Prozente, die vom Direktor zu zahlen sind, verzichten darf. Wer die Verhältnisse kennt, weiß, was damit gemeint ist; und weiß, daß dann alle Klagen verstummen werden. So viel von den Agenten.

Und genug der Bemerkungen über die Regelung öffentlich-rechtlicher Dinge in einem Reichstheatergesetz. Abgesehen von dem Thema ‚Agenten' sind ja alle Fragen öffentlich-rechtlichen Charakters nicht die, an deren Regelung man in erster Linie denkt, wenn man das Heil vom Reichstheatergesetz erwartet. Man hofft auf zwingende Bestimmungen, die durch Privatwillkür nicht abgeändert werden können, die sich auf den Engagementsvertrag beziehen.

Ob man das Privatrecht der Schauspieler durch ein Theatergesetz wird ordnen wollen, weiß ich nicht. Ich glaube es für recht lange Zeit nicht.

Trotz den Erhebungen, die veranstaltet werden. Ich muß auch sagen, daß ich eine zwingende Notwendigkeit nicht sehe. Das Bürgerliche Gesetzbuch ist nicht so schlecht, daß es einer Ergänzung durch ein neues Gesetz jetzt schon bedürfte. Außerdem haben wir den Bühnengebrauch, der sich von Jahr zu Jahr ändert und der bei Beurteilung der speziellen Theaterfragen immer heranzuziehen ist. Verträge sollen nach dem Bürgerlichen Gesetzbuche so ausgelegt werden, wie es Treu und Glauben mit Rücksicht auf die Verkehrssitte erfordern.

Der Paragraph des Bürgerlichen Gesetzbuches, an dem man hauptsächlich Anstoß nimmt, ist der § 621 und § 623.

§ 621 sagt: „Ist die Vergütung nach Monaten bemessen, so ist die Kündigung nur für den Schluß des Kalendermonats zulässig; sie hat spätestens am fünfzehnten des Monats zu erfolgen".

§ 623 sagt: „Ist die Vergütung nicht nach Zeitabschnitten bemessen, so kann das Dienstverhältnis jederzeit gekündigt werden. Bei einem die Erwerbstätigkeit des Verpflichteten vollständig oder hauptsächlich in Anspruch nehmenden Dienstverhältnis ist jedoch eine Kündigungsfrist von zwei Wochen einzuhalten".

Aus diesen Paragraphen heraus malt man den Schauspielern das Gespenst zweiwöchiger Kündigung an die Wand. Doch wohl nicht zu Recht. In jedem Vertrage — Vertragsabschlüsse, die nicht schriftlich fixiert werden, sind beim Theater sehr selten — finden sich zu viel Kündigungsgründe mit genauer Angabe der Kündigungsfristen. Im übrigen kann hier nur durch Uebereinkommen mit dem andern Vertragsteil etwas erreicht werden, womit dem Schauspieler gedient ist. Die Erhöhung der zwei Wochen auf eine höhere Anzahl Wochen (vielleicht Kündigung mit sechwöchiger Frist auf den Vierteljahrsschluß) wird wohl auch kaum das Ziel der Wünsche sein.

(Schluß folgt)

Schöpfung/ von Harry Kahn

Ich bin gespalten nun in zwei.
Mit lustgerecktem, rauschverzücktem Schrei
entsprangst Du mir, so wie dem Fels ein Quell.

Und zwischen uns steht nun der Tag,
hell, grell;
Drin baut sich Ding um Ding auf, Rand an Rand,
jedwedes nur ein spinngewobenes Band.
Des Blutes dunkle Brücke brach. —

Gogol / von Arthur Sakheim

Zum hundertsten Geburtstag

Sobald der Stoff sich Gogols bemächtigt, gleicht dieser Dichter einem Wahnsinnigen. Das wäre noch nicht so merkwürdig. Aber die Furie begnügt sich nicht mit der Schöpfung des Kunstwerks. Vielmehr wächst Gogol gleichsam noch nachträglich in das Werk hinein; er deutet daran, wie ein Scholastiker an der Bibel, oder wie ein ehrgeiziger Schauspieler an einer ungemeinen Rolle.

Um gleich mit dem Ende anzufangen: das von Puschkin ausgedeckte Motiv der ‚Toten Seelen' reichte zunächst für einen Band aus. Gogol träumt sich in den Stoff immer mehr hinein. Umsonst warnt ihn der auch nicht gerade nüchterne Belinski. Eine große göttlich-menschliche commedia ist zu schaffen. Auf breiter russischer Basis. Im ersten Teil das Inferno: mit den Manilows, Pljuschkins, Korobotschkas — das Reich der toten Seelen. (Das war schon da.) Und dann ein Aufstieg zum Leben, zum Paradies, zu Gott. Und er, Nikolaj Wassiljewitsch Gogol — fast göttlich-einzig: ein neuer Dante (des russischen Volkes und der griechisch-orthodoxen Kirche), größer als Scarron, als Le Sage, als Balzac, die kraftlos an der Erde kleben blieben.

Man weiß, was daraus wurde. In einer verhängnisvollen Februarnacht des Jahres 1852 opferte Gogol sein ungeborenes Kind, verbrannte er den zweiten Band der Abenteuer Tschitschikows, die ‚Lebendigen Seelen'. Wahrscheinlich versuchte er sich durch diese Tat ein neues, tief menschliches, tief innerliches Erlebnis zu schaffen. Das Mittel versagte; denn der Künstler in Nikolaj Wassiljewitsch war nur noch Schein. Manche Enthusiasten sprechen von Abraham und Isaak und von einem mystischen Kindesopfer, aus dem sich eine Religion der Entsagung, aber auch des ewigen Lebens deduzieren lasse. Ich bin eher geneigt, an Herostrat zu denken und an Bakunin, der die dresdner Galerie in die Luft hat sprengen wollen. Tragik der Impotenz.

... Ich will nicht sagen: es ginge uns den Teufel an, was Gogol mit den ‚Toten Seelen' und mit dem ‚Revisor' gewollt — wir hätten uns an Erreichtes zu halten. Vielmehr ist er ursprünglich gar kein Künstler, der nach Unerreichbarem strebt. Noch die letzten Anweisungen über das Theater enthalten eigentlich nichts durchaus Phantastisches. Auch hier vielmehr ein fruchtbarer Kompromiß. Die Mystik seiner Seele verschmilzt mit der positivistisch-realistischen Kunst des moskauer Kleinen Theaters, wie es in den vierziger Jahren (zur Blütezeit) war. Seine dramaturgischen Theorien hat Gogol aus der Praxis abstrahiert und nun allerdings weiter entwickelt. Manches ist selbstverständlich, manches noch heute nicht durchführbar. Die Funktion des Regisseurs darf nicht von irgend einem Kassierer, Sekretär oder Lampenputzer ausgeübt werden, sondern nur von einem

wirklichen Künstler (Schauspieler). Gogols Vorbild ist ‚sein‘ Revisor Michailo Ssemjonitsch Stschepkin. Jener Künstler muß sich entschließen, alle kleinen Rollen des Stückes vorzuspielen, um der Nacheiferung ein Muster zu hinterlassen. Und zwar coram publico. Einen Stschepkin oder Karatygin wird das Publikum in allen Verwandlungen sehen wollen. Nachdem er aber die zweiten Rollen alle gespielt, wird er zu seiner eigentlichen zurückkehren und erst jetzt den tiefen Einblick in die Dinge bekommen. Die ganze Verantwortlichkeit für die Aufführung einer Tragödie fällt demnach auf den ersten tragischen Spieler, für die Aufführung einer Komödie auf den ersten Komiker. Nur der Meister, der das Gefühl von der lebendigen Einheit des literarischen und des Bühnenkunstwerks hat, vermag die Kunst zu lehren. Gemeinsam in der ecclesia soll gebetet werden, damit jeder den richtigen Tonfall seiner und der andern Sprache im chorus mysticus wahrnehme und sich nicht in seinen vier Pfählen zum Deklamator und Stichwortspieler ausbilde.

Auch das Motiv des ‚Revisors‘ ist Gogol ganz äußerlich zugeflogen. Puschkin hatte ein Schwänklein in der guten Hansestadt Nowgorod-Welikij erlebt und es zu einer Anekdote stilisiert. Zwei Jahre Arbeit. Nikolaus der Erste setzte höchsteigen die Aufführung eines Stückes durch, das ihm klar machte, wie leicht selbst die größten Spitzbuben sich von der zarischen Gewalt ins Bockshorn jagen lassen. Das Publikum war im ganzen andrer Meinung, verhielt sich aufgeregt, aber innerlich höchst ungleichartig. Gogol wurde über die Vordergrundsdeutungen immer unzufriedener. Einmal versuchte er, den ‚Revisor‘ gegen diejenigen Leute zu verteidigen, welche ihr Bedürfnis nach theatralischem Heldentum nicht befriedigt fanden. Sie hatten die alte Leier angestimmt: „Lauter negative Charaktere . . .“ Gogol verwies die Nachtwächter auf das Lachen als den eigentlichen ‚Helden‘ seiner Komödie. Später genügte ihm dieser einfache Kommentar nicht. Er ging an diese Phänomene wie ein Verzückter heran. Wollte religiöse Wunder wirken — kein Künstler bloß, ein Gottgesandter. Und was viel schlimmer ist: wollte im enherzig kirchlichen Sinne die Menschen bessern und bekehren. Der ‚Revisor‘ war nun ein Wunder — für die Bühne adaptiert. Iwan Alexandrowitsch Chlestakow, der junge, dumme petersburger Beamte, wuchs in seinen Augen von innen heraus. Was ist Chlestakow? Gogol antwortet zu einer Zeit, wo ihm die Ueberzeugung vom Dasein des byzantinischen Gottes und in Verbindung hiermit von der Möglichkeit einer Erlösung noch nicht die Schaffenskraft ersetzte: Vor allem kein Clown und kein Simplizissimusleutnant. Später wurde Chlestakow geradezu zum russischen Gewissen proklamiert. Das andre ist natürlich nicht schwer — abgetragene Tschinowinki in schäbigen Uniformen zu karikieren. Obwohl der Dichter nicht einmal zugeben wollte, Bobtschinski und Dobtschinski seien Karikaturen. Gogol freut sich an den Lügen Chlestakows. Der ‚junge Beamte aus Petersburg‘ lügt mit Gefühl, mit Genuß, selbstvergessen, ist aber kein gemeiner Berufslügner, sondern ein Don Quixote. Gogol

liebte besonders jene Szene, die sein Bewunderer Mérimée mit dem berühmten Auftritt in Shakespeares ‚Heinrich dem Vierten' vergleicht, wo Falstaff seine Heldentaten im Erzählen vervielfacht. Und zum mindesten ebensoviel Gewicht legte der Dichter auf den Schluß. Da ist eine Steigerung und Individualisierung der scène du ballet des ‚Misanthropen' von stärkster Komik, die nun noch übertroffen werden muß. Es ist erstaunlich, wie sehr Nikolaj Wassiljewitsch auf die Bühnenwirksamkeit bedacht war. Vielleicht kettete ihn auch sein eminentes rezitatorisches Talent und seine (wie man sagt: hervorragende) Begabung zum Bühnenkomiker an jene Welt. Die stumme Schlußszene des ‚Revisors' also. Dem Manne mit dem listigen Lächeln auf den dünnen Lippen, der spitzen Nase und dem tiefen Kummer in den Augen kochte das Blut, wenn ihm irgendein Balletmeister da dreinpfuschte. Nur den geringsten Gästen wollte er ein gewisses allgemeines Erstarren zubilligen. Aber die Persönlichkeiten?! Wozu lebte man im Zeitalter Balzacs, Cruikshanks? Ein jeder muß das Gefühl seiner besondern Art des Zu-Stein-Werdens haben und zum Ausdruck bringen. Muß innerlich seine Rolle fortsetzen; sonst ist er kein Mime. Muß die luftigen Schatten auffangen, aus den Bedingungen seines gegenwärtigen Ich das Lärvchen und die sonstigen Gliedmaßen mit dem besondern Saft eines Credo tränken. In dieser Szene muß sich die Bühne als ein Gemälde menschlicher Leidenschaften, Sehnsüchte und Enttäuschungen darstellen, wenn es sich auch nur um ganz geringe Menschen handelt. War doch auch Akakij Akakijewitsch, der rührende Subalternbeamte im ‚Mantel', nur ein Menschlein. Dies ist das Ende des ‚Revisors'; denn in Wahrheit hat diese Komödie kein Ende, wie überhaupt der Alltag und seine tragische Komik.

Allerdings neigt man jetzt dazu, Gogol ganz harmlos zu nehmen. Ihn für einen jener glücklichen Autoren zu halten, die ein schönes, mit Maß tiefes, bis zu einem gewissen Grade reiches Talent haben. Zwischen Gogol und etwa Dickens besteht aber doch ein wohlzumessender Unterschied. Viel tiefer ist der Zusammenhang mit Hoffmann und Tieck . . .

Komische Oper / von Sperando

Und wieder rief uns die Komische Oper. Wieder rief sie uns zu ‚Carmen'. Es kostete einige Ueberwindung, dem Rufe zu folgen. Aber Eva von der Osten und Naval lockten. Und ich ging.

Es steht außer Frage: wo zwei Persönlichkeiten von den Schwächen ablenken, verschwindet der Kapellmeister im Hintergrunde: namentlich, wenn er uns in seinem ganzen Mangel an Persönlichkeit hinlänglich bekannt ist. Der Kritiker wird dann notgedrungen die ganze Vorstellung interessanter finden.

Natürlich stellten diese Carmen und dieser Don José die Aufführung

auf ein andres Niveau. Wobei freilich zu bemerken ist, daß Naval, wenn wir von dem ein wenig beeinträchtigten Schmelz der Stimme absehen, uns die völlige Illusion des José gibt, die Carmen aber doch ihre Angehörigkeit zu einem andern Himmelsstrich als dem Spaniens allzudeutlich verrät. Man hat Naval vorgeworfen, es fehle ihm an Männlichkeit. Nun, ich wüßte nicht, wo die Verführung zu weibischer Rückgratlosigkeit stärker wirken könnte als beim José. Aber Naval erliegt ihr nicht: er zwingt die Zigeunerin in die Knie, und seine weltmännische Eleganz, seine Feinnervigkeit finden den Uebergang auch zu dem Liebhaber, der in Ketten schmachtet. Da er schlank von Stimme und Statur ist, vereinigen sich musikalische Phrase und schauspielerische Geste zu völliger romanischer Harmonie.

Messe ich an diesem José die Carmen der Osten — und hier ist ja ein solches Messen gerechtfertigt — so finde ich den Abstand zwischen ihr und dem Ideal der schwarzen Hexe doch recht bedeutend. Natürlich sind die Ideale in der Kunst oft genau so naiv, wie die des Lebens. Und man braucht von der Carmen bei allen Ansprüchen, die man an sie stellt, durchaus nichts andres zu fordern, als was jedes normale Weib in abnormen Stimmungen zeigt. Es läßt sich aber nicht verkennen, daß unsre Carmen dem spanischen Nationaltypus mindestens in der Jugend — und wer wird sich die Carmen anders als jung denken! — durchaus widerspricht. Sie ist, man darf es wohl ohne weiteres sagen, zu massiv. Aus diesem massiven Körper wird ein massiver Ton geboren. Bewundernswert bleibt freilich, wie das schauspielerische Ingenium und die Einsicht in den Charakter der Partie auch eine ungefüge Natur bis an eine gewisse Grenze zum Gehorsam zwingt. Wir hören die Habanera aus ihrem Munde so, wie sie gesungen werden soll: als ein Volkslied. Wir können die Bemühungen, der Carmen eine romanische Note zu geben, Schritt für Schritt verfolgen. Auch manche kokette Wendung, die doch nicht als Kleinlichkeit den großen Zug der Leistung stört, verrät dieses Streben. Und doch: es bleibt ein Rest, den nur voll würdigen kann, wer eine klimatisch echte Carmen gesehen und gehört hat. Der wird die Behandlung der musikalischen Phrase schon sehr merkwürdig, ja komisch finden. Daran ändert die Tatsache nichts, daß die Oper ihren Siegeszug über Deutschland, wenn nicht überhaupt, von uns aus angetreten hat. Die Schlankheit der Stimme, die doch ausdrucksfähig sein und in Augenblicken des Affekts, wie in dem leidenschaftlichen Todesgesang des dritten Aktes, sich zu dramatischer Kraft erheben muß, die Schlankheit einer Stimme, die Spielerisches und Dramatisches gleich meisterhaft und zwanglos in Klang auflöst, sie vermißte ich in unsrer Carmen.

Aber es hat nicht lange gedauert, bis ich den am Ende meines Carmen-Aufsatzes ausgesprochenen Wunsch zur Hälfte erfüllt sah: Die Aufführung der zweiaktigen Buffo-Oper von Adam, ‚Der Toreador', die so alt ist, daß sie für neu gelten kann, wird man freilich noch keine Kulturtat im höchsten Sinne nennen. Immerhin zeigt sie, daß Gregor ausgetretene Pfade auch

dann nicht wandelt, wenn er, von der zeitgenössischen Produktion im Stich gelassen, sich in die Vorzeit flüchtet.

Adam ist der Komponist der kleinen Leute. Er ist auch nicht so französisch, wie man denkt. Dieser Schüler Boieldieus war halbdeutscher Abstammung. Aber er pflegte den Sinn für kleine Formen und besaß die Naivität in der Erfindung, die in solchem Rahmen gut zu verwerten ist. Seine Naivität, die instinktiv die Grenze zwischen Natürlichkeit und Banalität achtet, hindert ihn nicht, in fremden Gehegen zu jagen. ‚Der Toreador' steht bereits am Ende einer langen Entwicklung, die gelegentlich einmal unterbrochen wird, deren Etappen aber leichtgezimmerte Werke, unter ihnen der allzu berühmte ‚Postillon von Lonjumeau', bilden. Die Entwicklung Adams war eben eigentlich keine. Und wenn der Zufall des Repertoires den leidenschaftlich vorwärtsstrebenden Bizet und den leichtfertigen Adam aneinanderreiht, so ist dies beinahe ein Unrecht.

‚Der Toreador' hat nun die Eigentümlichkeit, daß er Adams Spießbürgeroper auf einem etwas höhern Niveau zeigt, ja beinahe für eine Entwicklung spricht. Da diese aber von einem technischen Fortschreiten nicht zu trennen ist, so wird man die Anlehnung an berühmte Vorbilder noch nicht so nennen dürfen. Sie sind in unserm Falle Mozart und Rossini. Die Handlung wäre nicht uninteressant, wenn sie sich nicht zum großen Teil in Worten, in einer längern Rede äußerte, die unsre Coraline, die Heldin, zur eigenen Charakterisierung voranschickt. Mit einer eines Boccaccio würdigen Ungezwungenheit wird hier das Problem der ‚Ehe zu dreien' gelöst. Eine ausführliche Behandlung des Falles, der uns den gehörnten und liebesdurstigen alten Mann als Opfer eines Hausfreundes zeigt, ist überflüssig.

Dagegen wird man dem Komponisten, der fremde Einflüsse restlos in seine persönliche Kunst auflöst, die Achtung nicht versagen. Naturgemäß kann es hier allerhöchstens Duette oder Terzette geben. Aber auch in der Benutzung dieses kleinen und leichten Materials wird man die sichere Hand Adams bewundern. Freilich, das Element des Ziergesangs, das er hier recht rücksichtslos, aber für praktische Zwecke sehr klarsehend eingeführt hat, birgt Teufeleien in sich, denen nur eine an den Vorbildern Susanne und Rosine erstarkte Sängerin gewachsen sein wird. Fand ich schon die Art, wie Henny Linkenbach ihre Beichte sprach, nichts weniger als vollendet, so bedauerte ich den Komponisten um der Behandlung seiner Verzierungen willen. Versöhnend wirkte der prachtvolle Ludwig Mantler, dem ein gütiges Geschick die natürliche Komik zugleich mit einem nuancenreichen, charakteristischen Baß beschert hat; nicht unangenehm Bernhard Bötel, ein etwas unfreier, aber stimmbegabter Tenor.

Ich freute mich, Tango am Dirigentenpult zu sehen, der für unsre Kleinigkeit den rechten Stil fand. Auch über geschmackvolle Interieurs wäre noch zu sprechen. Kurz: ein kleiner Gewinn.

Kasperletheater

Die Versammlung der Schauspielerinnen / von Bonifaz

Saal der Reinhardtschen Schauspielschule. Die schwere Gobelintapete spricht von der Notlage des Berufs. Es ist halb fünf Uhr nachmittags. Kammerspielhalbdunkel. Drei Damen versammeln sich.

Mieze: Nein, bin ich gelaufen. Denken Sie, drei Rohrpostbriefe hatte ich der Modistin geschrieben, daß wir Schauspielerinnen um Punkt halb fünf anfangen wollen, gegen die Notlage unsers Standes zu protestieren, und daß ich zu diesem Zweck meinen neuen Topfhut unbedingt haben müsse. Glauben Sie, die Person hat den Hut geschickt? Jetzt kann ich mit meinem alten Hut protestieren. Man muß sich ja vor den Journalisten schämen ...

Lola: Ja, das ist Theaterelend ...

Ada: Sie Kind Sie. Haben Sie 'ne Ahnung, was Theaterelend ist! Ich bin heute früh um sechs vom Ball gekommen. Von zehn bis drei hatte ich Probe. Jetzt ist die Versammlung. Abends spiele ich. Wissen Sie, so theaterelend, wie mir heute zu Mute ist ...

Ein Journalist: Meine Damen ... gestatten ... Doktor Kattowitzer ... Sie werden mich kennen ... Würden Sie vielleicht die Liebenswürdigkeit haben, bevor man in die Verhandlung eintritt, einiges von Ihrer Notlage vor mir zu entblößen?

Lola (zähneknirschend, daß die Goldplomben wackeln): Frecher Kerl ...

Ada (nimmt ihn beiseite): Gewiß, verehrter Herr Doktor. Also da ist, zum Beispiel, hier Fräulein Lola, eine höchst talentvolle Anfängerin ... so talentvoll, daß sie ihrem Direktor sogar ein größeres Einlagekapital anvertrauen konnte.

Kattowitzer: Gott, wie begabt!

Ada: Ja, das sagen Sie. Aber der Direktor läßt die weibliche Hauptrolle in der nächsten Novität von einer andern spielen, von dieser Müller, die mir neulich wieder die Stuart weggespielt hat, von dieser Gans, von dieser Pute, von diesem ganzen Hühnerhof! Na, man weiß ja ...

Kattowitzer: Entschuldigen Sie nur, gnädiges Fräulein ... aber das interessiert mich eigentlich nicht ...

Ada (ägriert): Ja, um Gotteswillen, was interessiert Sie denn sonst? Aber schnell ... Sie sehen, daß wir zuhören müssen! (Eben besteigt die erste Rednerin das Podium.)

Kattowitzer: Ich hab doch geglaubt, es geht Ihnen nebbich, ich wollte sagen, leider schlecht ...

Ada: Die Anwesenden sind immer ausgeschlossen.

Kattowitzer: Ich hab gedacht, Sie klagen ...

Mieze: Sie, wenn ich mal kein Geld haben werde, dann werd' ich Sie um fünfzig Pfennige anpumpen. Dann lassen Sie sich 'n Vorschuß geben. (Von allen Seiten): „Pssst!"

Die Rednerin: Meine Damen, es freut mich, daß Sie in so imposanter Fülle erschienen sind . . .

Lola (leise): Das ist eine Gemeinheit. Mein Graf freut sich immer, daß ich so schlank bin . . .

Die Rednerin: Gestatten Sie zunächst, daß ich es versuche, die Kostümfrage zu lösen . . .

Stefanie: Kostüm? Lösen? Schade, daß mein Adolar nicht mitgekommen ist. Das wäre ihm sehr sympathisch gewesen . . .

Die Rednerin: Tagsüber müssen wir lernen, und nachts sollen wir an unsern Kostümen nähen. Bei dem teuern Petroleum . . .

Mieze: Petroleum is ja mit mir nich zu machen . . .

Ada: Sie denkt an die Provinz . . .

Stefanie: Ja, mein Adolar hat neulich auch gesagt, meine Rechnung für elektrisches Licht wird immer höher . . .

Die Rednerin (schließt): Also: die Direktoren müssen alle Kostüme liefern. Nicht nur an den Possentheatern, wo sie damit wenig zu tun haben würden. Nein, auch die längsten Kleider müssen wir auf dem kürzesten Wege erhalten. Hier, der Bogen zur Unterzeichnung der Massenpetition! Kommen Sie, meine Damen, schreiben Sie. Es geht ans Ministerium, an die Regierung . . .

Ada: Ich werde lieber meine direkten Beziehungen ausnutzen. Ich kenne da so 'n kleinen Regierungsrat. Der tut mir den Gefallen und drückt die Sache durch . . .

Annie (zum Journalisten): Liebster Doktor, wenns mich erwähnen wollten . . . ja? Schauns, seins a bissel liab . . . Also seegrüne Robe à la Theaterelend — mit Spitzenbesatz und Halsausschnitt . . . Hut à la Frauenbewegung mit Kirschen und Reiherfedern . . . Demonstrationscape mit weißer Stickerei . . . Habens das alles? I dank auch so vüll scheen . . .

Die zweite Rednerin (Frauenrechtlerin, unter großer Unaufmerksamkeit der Hörerschaft): Es ist nötig, meine Damen, daß wir ‚soziale Tiere' werden. Der Schrei nach Mutterschaft muß laut ertönen dürfen . . . . . .

Mieze: Da schrei ich aber nich mit . . . .

Die zweite Rednerin: Sozialismus . . . . . Sozial . . . . .

Kattowitzer (vor sich hin): Nu schön . . . . . Schluß . . . .

Ada (halblaut): Rreden kann dieses Frrauenzimmerr auch nicht. Diese Rrrs . . . . .

Annie (ebenso): Kinder, hier giebts ja do nix . . . . . Gehn mer ins Caféhaus . . .!

Und so geschiehts

Rundschau

Das Recht auf den Namen

Ich weiß nicht, ob es gerecht ist, daß preußische Behörden in einigen Fällen der letzten Zeit, in denen es sich um bedeutende Bauwerke handelte, den Namen des

eigentlichen, persönlichen Schöpfers mit dem unpersönlichen Namen der bauausführenden Behörde selber zudeckten. Aber ich weiß, daß es ungerecht ist, auf einem Theaterzettel Regisseur, Darsteller, Kostümschneider und Dekorationslieferanten zu nennen und den Künstler, der die Bühnenbilder erdacht, entworfen und dadurch festgelegt und vorgeschrieben, zu verschweigen. Das düsseldorfer Schauspielhaus verdankt, wie aus vielen Zeitungsberichten zu beweisen ist, die größten Erfolge der letzten zwei Jahre seinem angestellten Bühnenmaler in einem Maße, daß man, wenn man ans düsseldorfer Schauspielhaus denkt, zugleich und fast ausschließlich an die neue und künstlerische Art seiner Bühnenbilder denkt, erst in dritter oder vierter Reihe an die Darstellung selber. Das düsseldorfer Schauspielhaus hatte kürzlich ein Gastspiel in Paris. In einem tiroler Wirtshaus sitzend, fand ich die Nr. 2320 der wiener ‚Zeit' und fand darin folgende Sätze: „Was Lugné-Poe den Parisern zeigen wollte, ist ohne Zweifel die sehr eigenartige Bühnendekoration, die so ganz anders ist als die nicht nur in Frankreich, sondern auch sonst in der Welt übliche und hergebrachte. Diese Dekorationskunst macht nun großes Aufsehen und lockt die pariser Bühnenmenschen zu Lugné-Poe und seinen deutschen Gästen." Und später: „So schön die gemalten Tempel, Paläste und antiken Landschaften und Veduten im Théâtre français auch sind, die düsseldorfer Dekorationen sind eigentlich wirkungsvoller, feierlicher, würdiger. . . . Diese überaus einfache Vorrichtung nun wirkt, wenigstens in einer Tragödie wie der Grillparzers, geradezu grandios und versetzt uns weit besser und tiefer in den antiken Geist als die ausgezeichneten und überaus schönen und prächtigen Dekorationen im Théâtre français. Die Düsseldorfer haben also den Parisern doch etwas Neues und Interessantes gebracht, und obschon ich nicht glaube, daß diese Neuerung die Traditionen der pariser Theatermaler über den Haufen werfen werde, so ist es doch wahrscheinlich genug, daß die Anregung nicht verloren geht." Als ich dies las, konnte ich nicht länger zweifelhaft sein über meine Pflicht, den Namen des Künstlers, der selber zu scheu und weltunerfahren ist, um sich zu wehren, den Namen dieses wundervoll selbstschöpferischen Menschen, der auch in Paris wieder totgeschwiegen wurde, zu nennen. Darüber hinaus scheint mir dieses Recht auf den Namen auch eine Sache von allgemeiner Bedeutung zu sein. Der Mann, der von Schweden an den Rhein kam, heißt: Gustav Wunderwald.

Wilhelm Schmidtbonn

Rudolf von Gottschall

Der Geheime Hofrat Dr. Rudolf von Gottschall war seit Jahrzehnten eine der maßgebendsten Persönlichkeiten der leipziger Kritik und Literatur. Wer irgend zur Literatur eine Beziehung hatte und nach Leipzig kam, der stieß dort sehr bald auf seinen Namen. Wenn er von einem Leipziger genannt wurde, dann geschah es mit einer übertriebenen Ehrfurcht; mit einer leisen Stimme, als könnte einer von seinen nächsten Freunden in der Nähe sein, und als fürchte man eine Majestätsbeleidigung. Rudolf von Gottschall war in Leipzig eine Macht, der man sich beugen mußte, auch wenn man sie nicht anerkannte. Und er hat bis in sein hohes Alter hinauf diesen Posten behauptet. Es kamen immer neue Generationen, gegen die er sich zum Teil ablehnend verhielt, weil er von dem alten Pathos der

Bühne nicht lassen wollte und von dem Pathos der Prosa und des Lebens auch nicht. Und diese Generationen mußten durch eine Hintertür in Leipzig einziehen. Man baute ihnen keine literarischen Triumphbogen — das hätte den Alten in Zorn gebracht. Sie mußten leise kommen und gehen, und man sprach nicht öffentlich davon, wenn man ihnen ein wenig im Stillen gehuldigt hatte. Einige junge Leute wagten es, zu lächeln, sobald sie den Namen Rudolf von Gottschall aussprachen; aber wenn sie etwa Redakteure an einem leipziger Blatte waren, so durften sie sich nicht weigern, die Artikel des Geheimen Herrn Hofrat abzudrucken. Es hätte ihnen ihre Stellung gekostet. Wollte man sich in Leipzig um den Posten eines Theaterkritikers bewerben, dann war es wieder der Geheime Hofrat, der einem begegnete. Ja, über Theater schreibt bei uns nur Rudolf von Gottschall — hieß es. Und kam man zu einem andern Blatt: Sie müssen sich aber ein wenig dem Urteil Gottschalls anpassen; der Leipziger will nun einmal nichts andres hören. Blieb man länger als acht Tage in Leipzig, so konnte man sicher sein, eine Premiere Rudolf von Gottschalls mitzuerleben. Das war gerade kein Hochgenuß, aber die Leipziger empfanden es als ihre Pflicht, hinzugeben und Gutes davon zu reden und zu schreiben. Niemand konnte sich darauf besinnen, daß es in Leipzig je anders gewesen war. Wie alt ist denn euer Held? Er ist achtzig Jahre und mehr, aber er ist noch immer jung — war die Antwort. Er wird so lange schreiben, wie Leipzig steht. Und er ist nun einmal unser Papst in literarischen Dingen. So bekam er etwas von einem alten Manne, der sich mit aller Gewalt den Anschein eines Vierzigers erhalten will und wütend wird, wenn man ihn einen Jubelgreis nennt.

Nun ist er doch gestorben, im sechsundachtzigsten Lebensjahr, aber das literarische Urteil der Leipziger wird sich noch lange ihm unterordnen. Man gibt eine liebe Gewohnheit nicht so schnell auf. Er kann noch gut hundert Jahre alt werden. Für uns Nichtleipziger ist er längst eine Erinnerung geworden. Er hat einmal in Königsberg Jura studiert, und da es in den tollen Jahren war, hat er auch fleißig Freiheitsreden geschwungen und ist dann zur Literatur abgeschwenkt, wo er am Ende, als sich sein Blut etwas beruhigt hatte, zum Geheimen Hofrat ernannt wurde. Später hat er seine Begeisterung nur noch literarisch verwendet. Er hat Romane geschrieben, so im großen Wurf, den er von Schiller zu haben glaubte, und Dramen mit einer Technik, die ein wenig zu den Franzosen hinüberneigte. Bisweilen hat er dann das Sardousche Spektakeltum auch mit dem Schillerschen Idealismus verwechselt. Ganz konnte er sich ja seiner Zeit doch nicht entziehen, und darum hat er auch auf das große Publikum einen so starken Eindruck gemacht. Das große Publikum braucht solche Könige. Es wird immer nach den Büchern langen, die anerkannte Werte kraftvoll verteidigen und den Eifer der Jugend in den Dienst einer Sache stellen, die seit vierzig Jahren in aller Munde ist und zu deren Beherrschung man nichts mehr zuzulernen braucht.

Wilhelm Miessner

Joseph in Aegypten

Der Méhulsche ‚Joseph in Aegypten‘ wird hoffentlich nicht dem bekannten Schicksal der königlichen Neueinstudierungen anheimfallen: nach der einen Pflichtwiederholung zurück in die Grube zu sinken, wie Gluck,

wie ‚Der Barbier von Bagdad', wie Verdis ‚Falstaff' dahinfahren mußten — einfach weils dem spießigen Abonnentenpublikum nicht ins dröhnende Meyerbeerformat paßt, daß auf diesen Brettern der Pose und des Pathos sich einmal etwas Schlicht-Menschliches, Patriarchalisch-Frommes abspielt. ‚Joseph in Aegypten' verdient ein längeres Leben. Schon an sich, als klassisches Werk, als nachgluckische Nummernoper edelster Faktur, als Halbbruder des ‚Wasserträgers' und ‚Fidelios'. Dazu kommt jetzt die Neubearbeitung durch Max Zenger, eine Arbeit, die ganz andern Geistes ist, als etwa die wurmstichige Flickerei des Professors Schlar. Von der Süßmayerschen Vollendung des Mozartschen Requiems bis hinauf zu Weingartners Gluckschlüssen: es ist die undankbarste Aufgabe, die ein Musiker übernehmen kann, wenn er sein Ich aufgibt und im Stil eines Meisters zu schreiben, eine unfertige Arbeit zu vollenden, Lücken auszufüllen, Neues hinzuzufügen versucht.

Es mag ein stiller Triumph für Max Zenger sein, daß ihm sattelfeste Méhul-Kenner eingestehen mußten: sie wären oft im Zweifel gewesen, wo Zenger aufhörte, und wo Méhul anfing. Zenger hat gute Arbeit getan: selbstlos im Sinne seines Meisters, aber doch als Eigener. Um den festen, wundervollen Stamm der vierzehn uns liebgewordenen Méhulschen Nummern hat er eine schier den Kern erdrückende Last von Musik gelegt, die mehr ist, als ‚Rezitative' gemeinhin. Nicht in der schlecht und rechten Oratorienweis' mit ihren stereotypen, ermüdenden Floskeln, sondern in lebendiger dramatischer Deklamation; und nicht mit der konventionellen Begleitung, sondern mit kräftiger und sinnvoller Ausdeutung und Nachmalung des Dialogs durch das Orchester.

Der Dialog, der, gesprochen, der Stein des Anstoßes beim Siegeszuge dieser Oper war (er wirkte immer langweilig und schleppend), gibt in der neuen Bearbeitung dem Werk das moderne Gepräge eines durchkomponierten Musikdramas, bei dem das Einsetzen der einzelnen ‚Nummer' fast nicht zu merken ist. Zenger hat Wagners Technik der Ausbreitung eines symphonischen Themengewebes über die ganze Oper angewendet und die einzelnen Stücke untereinander verschweißt. Am deutlichsten zeigte das die Traumerzählung Jakobs im zweiten Akt, die nur retardierend wirkt, wenn sie gesprochen wird; hier aber untermalte das Orchester, noch dazu mit Motiven aus dem C-moll-Entre-Akt, die Worte, und so wurde eine lebendige Szene daraus. Solcher Stellen hat der Dialog viele, so daß der Bearbeiter ein weites Arbeitsfeld fand.

Es heißt allerdings ziemlich bedenklich corriger l'histoire, wenn man auf ein Werk aus den ersten Jahren des Jahrhunderts ein Verfahren anwendet, das erst viel später durch Wagner sozusagen erfunden worden ist. Wird aber dem Méhulschen Werk damit so treu zu neuem, längerm Leben verholfen, so kann man füglich nichts dagegen haben.

Der musterhaften musikalischen Aufführung unter Muck, bei der die schöne Stimme von Ernst Kraus sich in klar dahinströmender Kantilene zeigen konnte, wäre eine überhaupt nur diskutable schauspielerische Ausarbeitung zu wünschen. Aber gar zu erfolgreich können unsre stimmbegabten Solisten mit der komischen Grandezza der Komparserie wetteifern, bei der besonders eine liebliche Variante der berühmten Pfefferkuchen-Männer aus ‚Aïda' auffiel.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Regiepläne

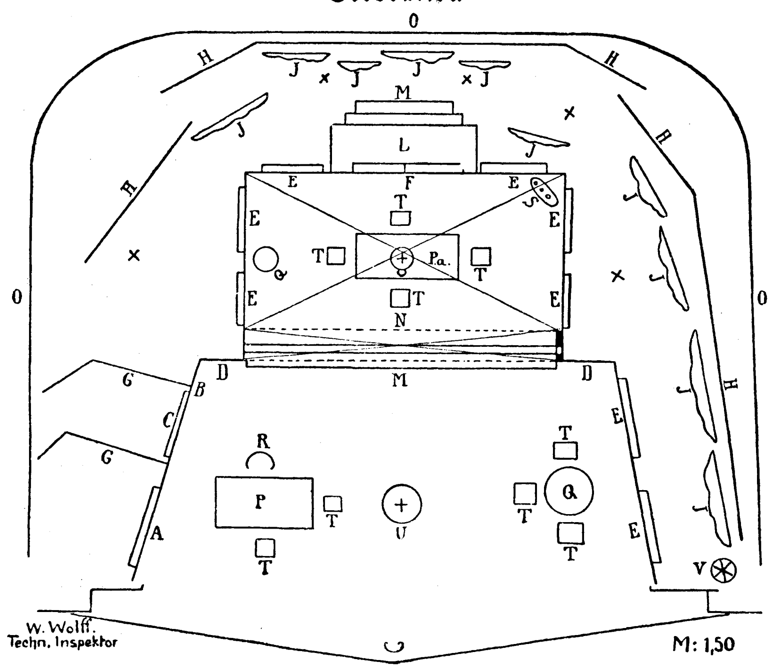
Nur ein Traum

Lustspiel in drei Akten von Lothar Schmidt
Verlag von Georg Müller in München
Bühnenvertrieb von Eduard Bloch in Berlin
Regieplan nach der Aufführung des Berliner Theaters
Inszenierung von Rudolf Bernauer

Personen

Carl Stabrin — Albert Heine. Eugen Sponholz — Ernst Dumcke. Anna Stabrin — Julia Serda. Professor Hausmann — Carl Meinhard. Gisela Hausmann — Josefine Sorger. Bertha — Margarete König. Kanicki — Hermann Picha.

Dekoration



Gartenzimmer einer modernen Villa im Grunewald mit großer geschlossener Veranda. A Türteil, B Wandtür mit Tapetentür, C, D halbe Teile, E Fenster-

teile, F große Glastür, G Hintersetzer, H Gebüschfronten, I plastische Fliederbüsche, K 5 × 3 qm Podest, 0,50 hoch, L 3 × 2 qm Podest, 0,35 hoch, M Treppen, N Durchzug am Plafond, O Rund-Horizont, P Schreibtisch, Pa großer Tisch, Q runde Tische, R Schreibtischstuhl, S Blumengestell, T Stühle, U große und kleine Krone, V Scheinwerfer, X Fünf Bogenlampen. An den Fenstern weiße Tüllgardinen an Messingstangen.

Kostüme

Stabrin: Schwarzer Gesellschaftsanzug. Moderner steifer Hut.

Sponholz: 1. Helle Weste. Karriertes Beinkleid. Gesellschaftsrock. Zylinder. Spazierstock. 2. 3. Hellgrauer Jackettanzug. Strohhut. Spazierstock.

Anna: 1. Weißes Stickereikleid. Dann Umzug in altgoldfarbene, seidene Matinee mit Schleppe. 2. Dieselbe Matinee. 3. Weißes Straßenkleid. Schwarzer Hut mit Moosrosenranken und Bändern.

Professor Hausmann: Schwarzer Anzug. Sommerüberzieher. Zylinder. Schirm. Kneifer.

Gisela: Besuchskleid in Altgoldfarbe. Schwarzer Hut.

Bertha: Hellgeblümtes Hauskleid, weiße Schürze und weiße Kopfschleife.

Kanicki: Drillichanzug mit Feldmütze.

Requisiten

Erster Akt: Tisch auf der Veranda, gedeckt. Eine Bowle für vier Personen. Zwei Flaschen Selter, vier Wein-, vier Wassergläser. Auf dem Schreibtisch elegante Einrichtung, außerdem eine Kiste mit Zigarren und ein Aschenbecher. Auf dem Tisch rechts am Fenster eine Vase mit Blumen und ein Rauchservice. Auf dem kleinen Tisch links ein Spiegel. Der Blumenständer S reich mit Blumen. Ein Fliederstrauch für Anna.

Zweiter Akt: Tisch auf der Veranda, gedeckt mit Frühstück für zwei Personen. Pasteten, eine Flasche Rotwein, zwei Gläser. Blumenvase. Hinter der Szene ein Tablett mit einer Tasse (Bouillon). Ein Brötchen für Anna. Für Stabrin ein Taschenspiegel, 150 Mark in Gold, der Plan eines Hauses. Für Hausmann Notizbuch, Bleistift, ein Schirm.

Dritter Akt: Für Anna ein Karton mit drei eleganten Unterröcken. Für das Dienstmädchen ein Gerichtsschreiben mit Empfangsbescheinigung.

Beleuchtung

Erster Akt: Es brennen die zwei Kronen (Fußrampe und Oberlicht). Draußen Nachtstimmung (Quecksilberlampen). Auf Stichwort innen ganz dunkel; dann wieder wie zu Anfang.

Zweiter und dritter Akt: Heller, sonniger Tag. zwei Bremerlichtlampen, drei Bogenlampen, aus der rechten Gasse ein Scheinwerfer.

* * *

Annahmen

Felix Philippi: Der Gefangene, Komödie. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

Hugo Salus: Römische Komödie, Lustspiel. Breslau, Schauspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

19. 3. K. Ph. Ohler: Schweigen, Schauspiel. Leipzig, Reichshallentheater.

27. 3. Hanns von Gumppenberg: Konrad der Erste, Schauspiel. Weimar, Hoftheater.

N. Rohmann: Eine Jungfernrevolte, Lustspiel. Gotha, Hoftheater.

28. 3. Julius Falkenstein und Ferry Körner: So ein Filou! Schwank. Düsseldorf, Lustspielhaus.

2) von übersetzten Dramen

Bernard Shaw: Major Barbara, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Pierre Soulaine: Ballettmädel, Komödie. Wien, Lustspieltheater.

3) in fremden Sprachen

Henry Bataille: Der Skandal, Schauspiel. Paris, Renaissance.

Bilhaud und Hennequin: Die beste der Frauen, Lustspiel. Paris, Vaudeville.

John Galsworthy: Kampf, Schauspiel. London, Duke of Yorks Theatre.

Paul Hervieu: Richte nicht! Schauspiel. Paris, Comédie.

Seymour Obern: Häusliche Sklaverei, Schauspiel. London, Afternoon Theatre.

Neue Bücher

Erich Drach: Ludwig Tiecks Bühnenreformen. Berlin, R. Trenkel. 91 S. M. 1.—

Dora Duncker: Ernstes und Heiteres aus dem Leben Ernst von Wildenbruchs. Berlin, Hermann Paetel. 111 S. M. 1,50.

Albert Ludwig: Schiller und die deutsche Nachwelt. Berlin, Weidmann. 679 S. M. 12,—

Dramen

Walter Lutz: Thomas Münzer, Drama. Stuttgart, Robert Lutz. 150 S.

Zeitschriftenschau

Wilhelm Altmann: Elektra. Velhagen und Klasings Monatshefte XXIII, 8.

J. D. Bach: Elektra. Oesterreichische Rundschau XIX, 1.

Felix Baumann: Das japanische Theater. Bühne und Welt XI, 13.

Oscar Bie: Elektra: Neue Rundschau XX, 4.

Reinhard Bruck: Ferdinand Raimund. Masken IV, 30.

Georg Goehler: Offener Brief an Georg Grafen von Hülsen-Häseler. Neue Revue III, 14.

Stefan Großmann: Josef Jarno. Bühne und Welt XI, 13.

Johannes W. Harnisch: Theater und Reichstag. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVIII, 12.

Moritz Heimann: Der wahre Shakespeare. Neue Rundschau XX, 4.

Alfred Kerr: Griselda. Neue Rundschau XX, 4.

Hans Land: Adalbert Matkowsky. Reclams Universum XXV, 27.

Oscar Maurus Fontana: Karl Schönherr. Masken IV, 30, 31.

Heinrich Stümcke: Adalbert Matkowsky. Bühne und Welt XI, 13.

Engagements

Berlin (Hebbeltheater): Anton Edthofer.

(Schauspielhaus): Heinrich Schroth.

Crefeld (Stadttheater): Benja Adalbert, Micaela Titkary 1909/11.

Dessau (Hoftheater): Curt Vespermann.

Elbing (Stadttheater): Franz Franke.

Flensburg (Stadttheater): Julius Schweitzer.

Göttingen-Wildungen: Lore Roellinghoff 1909/11.

Hamburg (Volksschauspielhaus): Nora Felden 1909/12.

Meiningen (Hoftheater): Johannes Poetsch 1909/10. Paul Schmidt 1909/12.

Mülhausen im Elsaß (Stadttheater): Max Stoller 1909/11.

Neiße (Stadttheater): Carl Bredow. Ernst Carl, Hans Grünhage, Susi Roeseler. Franz Schmidt, Willy Schubert-Fock, Kurt Starker, Martin Zerbel, Heinrich Zimmermann 1909/10.

Rostock (Stadttheater): Oscar Erasmi 1909/10.

Thorn (Stadttheater): Martin Lindemann 1909/10.

Todesfälle

John Millington Synge in Dublin. Geboren 1871. Irischer Dramatiker.

Zensur

Die münchner Zensur hat die vom Kleinen Theater angenommene Komödie ‚Ein treuer Freund' von Roman Albert Mell ohne Angabe eines Grundes verboten.

Die nürnberger Polizei hat dem Intimen Theater Otto Borngraebers Drama ‚Die ersten Menschen' verboten.

Nachrichten

Max Grube ist zum Leiter des meininger Hoftheaters, mit dem Titel Geheimer Hofrat, ernannt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 15
15. April 1909

Tragik und Drama / von Richard Dehmel

(Fortsetzung)

3. Biologisches

In der Tat weist die Ueberlieferung eine Anzahl Tragödien auf, denen die gegenwärtige Menschheit oder mindestens doch die deutsche Gesittung noch immer lebendigen Bildungswert und zugleich den obersten Kunstwert beimißt. Was für höchste Lebenswerte nun sind es, die bisher in diesen Tragödien benutzt, das heißt: als kunstzweckvolle Gestaltungsmittel verwendet und verwertet wurden?

Des Atheners sittlichster Trieb und Zweck war die Ausbildung des Menschen zum Staatsbürger, die Entwicklung einer einträchtigen Gleichberechtigung der Tüchtigsten, im Gegensatz zu den Untertanen der ‚barbarischen' Zwingherrschaften. Die kleine Gesamtheit der vornehmen Bürger wachte mit Eifersucht darüber, daß nicht die Machtfülle des Einzelnen — wozu der hinterlistige Frevelmut des griechischen Ehrgeizes leicht verlockte — die Machtvollkommenheit des Gemeinwesens einschränkte; und sogar im Kreis der vulgären Moral galt schließlich als edelste Mannestugend die wohlbedachte Mäßigung (Sophrosyne). Die Religion, aufs engste verknüpft mit der politischen Organisation, gipfelte in dem Glauben an eine Schicksalsmacht (Ate, Moira, Nemesis), die eigens dazu in die Welt gesetzt war, die Ueberhebung des Einzelnen (Hybris) zu brechen oder zu bändigen; eine Macht, der die Götter selbst untertan. Die Tragödie, ein Werkzeug der Religion, ursprünglich gottesdienstliche Handlung und späterhin immer noch heiliges Festspiel, erfüllte daher ihren Lebenszweck, indem sie jene sozial-religiöse Idee einer vorbestimmten Weltordnung in dem Untergang menschlichen Machtwillens aufdeckte. Das tragische Ende erschien notwendig, wenn die gewaltige Tüchtigkeit eines Menschen mit ihrem vermessenen Selbstvertrauen jener höchsten Macht entgegenwirkte, erhielt darum die schlagendste Begründung durch äußere Verhältnisse, durch den Zwang scheinbarer Zufälligkeiten, durch Verhängnisse im wahrsten Wortsinn.

Deshalb einerseits die engsinnige Deutung der tragischen Ergriffenheit, wie sie uns in den Kunstbegriffen des Aristoteles aufbewahrt ist. Es war natürlich, daß die Erlösung von dem leidvollen Bann des heldischen Willens keine rechte Würdigung fand, weil man zuvörderst ein frommes Erbarmen mit der Hinfälligkeit seiner Kraft verspürte. Es war menschlich, daß der Triumph der Rachsucht über sein furchtbares Schicksal nicht beachtet und nur als furchtsames Bangen vor der eigenen Hybris und der Uebermacht der Nemesis ausgelegt wurde. Es war folgerecht, daß man die Erkenntnis der zweckvollen Notwendigkeit als eine gläubige Reinigung von Furcht und Mitleid deutete, von dem erschütterten Uebermut. Man empfand: wie verehrungswürdig, wie ungeheuer übergewaltig, wie unantastbar in ihrer Furchtbarkeit muß eine schicksalverhängende Macht sein, die solche gewaltigen Willenskräfte zur Selbstvernichtung zu treiben vermag! Also eine Wirkung, vermittelt durch Andacht und Demut, durch die sklavische Gottesfurcht zuchtbedürftiger ‚Herrenmenschen‘, eine Wirkung allein durch die Wucht der Gestaltung, durch Unterwerfung erdichteter ‚Uebermenschen‘ unter ein wirklich Uebermenschliches; denn es mußten eben Gewaltmenschen sein, wenn die Handlung bei solcher Voraussetzung überhaupt einen Eindruck machen sollte. Und deshalb andrerseits der liturgische Stilpomp, der die Dichtung mit Tanz und Chormusik gleichsam kirchengemeindlich unterstützte, und vor allem die Herholung der Konflikte aus den riesenhaften Tyrannengeschlechtern der Vorgeschichte und Sagenzeit, aus den historischen oder mythischen ‚Helden‘. Hier also fällt der reale Sinn dieses Wortes, denn die Heldensage wurde ja damals noch als wahre Geschichte aufgefaßt, mit dem symbolischen zusammen; das heißt: religiöse und dramatische Tragik, moralische und ästhetische Idealfigur, soziale Kultur und Persönlichkeitskult, Lebensbewertung und Kunstverwertung decken einander noch instinktiv. Diese Helden sind alle wie Opferstiere, die edelmütig den Frevel büßen, zu dem eine höhere Macht sie verdammt hat, von Staats wegen zum zuchtvollen Beispiel. Der athenische Dichter konnte sich den höchsten dramatischen Konflikt in der Tat noch nicht anders als tragisch denken; weswegen sich auch die Komödie mit seelischen Kämpfen noch gar nicht befaßte, sondern lediglich satirische Posse oder intrigantische Farce war.

Die attische Menschheit erlag einer freiern: Europa erlebte das Christentum. Mag es auch sklavische Elemente aus der alten Kultur übernommen haben, die aufs neue zur Priesterherrschaft drängten, es wies dennoch den Weg zur Unumschränktheit der gottergebenen Einzelseele. Es verkündete dem Menschengeist (oder der Menschengeist verkündete durch es) die Unabhängigkeit des liebreichen Willens; es hob den Kult der Persönlichkeit aus dem Joch der Masseninstinkte empor, aus dem Dienst sowohl staatsbürgerlicher wie stammesbrüderlicher Machtsucht. „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist!“ Das bedeutete heimlich die Loslösung der religiösen von der politischen Sphäre, die Auflösung der antiken Staatsformen. Der Grund war gelegt für eine Kultur, die hinaus-

langen sollte über die Enge des nationalen Ideals, über Rassen- wie Klassen-Tendenzen. Die Vernunft begann den noch schwebenden Kampf für die sittliche Gleichberechtigung aller Menschen, für die Freiheit jeder wohlwollenden Meinung, für die Selbstzucht auf Grund des Mitgefühls. Und an den Gottglauben, der in dem Machtzweck seines seligen Selbstgefühls solchen allmenschlichen Lebenswert barg, klammerte sich mit letzter Kraft wie an ein weltumschlingendes Notseil der zerfallende römische Staat, derselbe Staat, der diesem moralischen Wert schon lange vorgearbeitet hatte durch ein juristisches System, dem die unbeschränkte Macht der Persönlichkeit (freilich nur erst der besitzenden, wirtschaftlich selbständigen Persönlichkeit) oberstes Leitziel gewesen war, und zugleich der Staat, in dem die politische Skepsis des abgewirtschafteten Griechentums weltmännische Modephilosophie ward und so dem kosmopolitischen Dogma der christlich-platonischen Säemänner einen wohlgedüngten Boden schuf. Und nun zerfiel umso eher das römische Reich und hinterließ das Erbe seiner Bildung, seiner freigeistigen Weltweisheit, seines eigenwilligen Wirtschaftsrechtes und seines selbstgewissen Glaubens den germanischen und keltischen Völkern, die das persönliche Freiheitsbedürfnis noch als jugendstarken Gemütsdrang mitbrachten.

Die neue Religion bedeutete aber, mit der Auflösung der antiken Staatsformen, auch die Auflösung der antiken Kunstformen, ganz besonders natürlich der tragischen Kunst, deren despotischer Fatalismus dem eigentümlichen Erlösungsglauben des ursprünglichen Christentums ja geradezu sündhaft erscheinen mußte. Und als sich später Kirche und Staat wieder notdürftig zusammentaten, war es zu spät für die Einbegreifung der Künste; sie hatten sich inzwischen verweltlicht, in weltanschaulichster Bedeutung. Trotzdem enthielt der sittliche Kern dieser widerspruchsvollsten Religion, eben die Lehre vom unterschiedslosen Wert der allzumal sündigen Menschen vor Gott, den Keim für ein neues tragisches Element; denselben Keim, aus dem nach Jahrhunderten der Kirche selbst die Reformation und den Staaten die Revolution über den Kopf wuchs. Nicht mehr der Machtwille einer begrenzten Volksgemeinschaft konnte das Zweckbewußtsein des Dichters bestimmen: er mußte schließlich dazu gelangen, in dem sittlichen Kampf seiner Idealfiguren die Illusion der vollkommenen Selbstbestimmung, die Macht des rein menschlichen Kraftgefühls, das natürliche Recht der starken Eigentümlichkeit, kurz den Glauben an die Freiheit des Willens zum Austrag zu bringen, und zwar gerade in seiner Sündhaftigkeit, denn die Erbsünde war ja gottgewollt. Der Untergang des dramatischen Helden mußte demgemäß überwiegend durch inneres Verhalten begründet werden. Es entstand das Schauspiel der zuchtlosen Leidenschaften, der vorsätzlichen Greueltaten, der verbrecherischen Seelenkämpfe, der dämonischen, pathologischen und problematischen Charaktere und kam zur mächtigsten Entfaltung durch Shakespeares keltogermanisches Genie. Das tragische Ende erschien notwendig, wenn der Eigenwille des Ringenden das allgemeine Gleichgewicht der sittlichen Freiheit gefährdete (Macbeth, Richard der Dritte, Coriolan) oder sich selbst um die Unabhängigkeit

seiner Vernunft zu bringen drohte (Hamlet, Timon, Romeo und Julia, Brutus) oder wenn gar beides zusammentraf (Lear, Othello, Antonius und Kleopatra). Uebrigens spricht sich Shakespeare selber in dem letztgenannten Stück (Akt 3, Szene 11) über dies sein oberstes tragisches Motiv durch den Raisonneur Enobarbus aus und weist zugleich mit bündigen Worten (fault: make his will lord of his reason) auf das Gesetz der tragischen Unvernunft. Was aber das künstlerisch Wichtigste ist: auch hier wieder wurde durch die Art der instinktiv moralischen Begründung die Wahl der Stoffe wie der szenische Stil bestimmt: nur Gestalten mit außerordentlich aufgesteigertem Eigensinn, nur von fixen Ideen besessene Charaktere, nur in drangvoll sprunghafter Szenenfolge sich entladende Konflikte vermochten bei solcher Voraussetzung eine überzeugende Handlung herzustellen. Diese Helden sind durchweg Abenteurer, die auf Teufel-komm-raus mit der Welt anbinden; gegen ihren launisch frevelnden Trotz (selbst einem Hamlet sitzt der Mordstahl sehr locker, sobald er nicht wittenbergisch gelaunt ist) wirken die opferwilligen griechischen Frevler (auch Klytämnestra nicht ausgenommen) wie die reinen Heiligen.

Es kann daher nicht wundernehmen, wenn das englische Drama an tragischem Wert — nicht zu verwechseln mit dem dramatischen oder gar mit dem höchsten poetischen Kunstwert — beträchtlich gegen das griechische abfällt, sowohl an ideeller Schwungkraft wie an sentimenteller Schlagkraft, mag auch das sensuelle Element bei weitem spann- und zugkräftiger sein. Demgemäß verzichtet es auch auf die sogenannte rein tragische Wirkung, zeigt überall gern die komische Kehrseite der moralischen Konflikte, und man kann sich kaum der Vermutung erwehren, daß Shakespeares zwiespältige Idealfiguren — von Macbeth, Othello, Antonius und Richard bis Hamlet, Timon, Shylock und Lear — eigentlich gar keine furchtbaren Helden, sondern entsetzliche Narren vorstellen sollen; nur Romeo, Brutus und Coriolan scheinen aufs einfache Pathos hin angelegt, obgleich auch denen der cynische Kobold sichtbar genug den Fallstrick dreht. Ja, in ‚Troilus und Cressida‘ wird ein wahres Kesseltreiben idealer Motive erst als tragische Hetzjagd vorgeführt und allmählich mit grotesker Absicht in eine Mordskomödie aufgelöst. Dieses Drama könnte als Schulstück benutzt werden, um die Elemente der Komik und der Tragik gegenseitig zu bespiegeln, die gemeinsame Ableitung ihrer Wirkungsmittel aus der sittlichen Unvernunft des Helden und der sinnlichen Schadenfreude des Zuschauers, nur nach entgegengesetzten Richtungen hin: während der törichte Wille des rein tragischen Helden auf einen für ihn unmöglichen, für uns höchst wertvollen Zweck erpicht ist, will der komische Held in seiner Torheit gerade das Menschenmöglichste an Wertlosigkeit oder Zweckwidrigkeit leisten (so zum Beispiel in diesem Drama Hektor, der auf dem Schlachtfeld, als wärs ein Turnierplatz, durchaus den gnädigen Herrn spielen will und dafür einfach abgemurkst wird). Es liegt auf der Hand, daß die tragische Handlung umso näher an die komische rückt, je freier sich der Wille dünkt, das heißt:

je mehr er sich selbst entwertet durch seine unfreiwillige Torheit; ein unsterblicher Gott, der sich umbringen will, würde demnach eine vortreffliche komische Figur abgeben. So kommt es, daß erst in einer Zeit, in der die Freiheit des Willens moralisches Dogma wurde, die Komödie der psychischen Konflikte eine selbständige Kunstgattung werden, ja überhaupt erst entstehen konnte, die sogenannte reine Charakterkomödie; sie ist ein spezifisches Produkt der protestantischen Gesinnung. Und nur aus diesen innern Gründen, nicht aber dem süßen Pöbel zu Liebe, von dessen Hanswurstgeschmack sich ein Shakespeare wohl schwerlich sein ganzes Leben lang ans Narrenseil hätte binden lassen, sondern um künstlerisch dem Umschlag der Stimmung ins Unfreiwillige vorzubeugen, mußte in den Tragödien jener Zeit das Heldentum der sündhaften Willkür einen komischen Einschlag bekommen. Hier also deckt sich der Kunstbegriff ‚Held' nur noch zur Hälfte mit dem Lebensbegriff; denn in Wirklichkeit wußte die Renaissance den tugendhafteren Heldenmut trotz Machiavelli recht wohl zu schätzen, und aus dieser Schätzung ist dann im Ancien Régime die französische Tragödie entsprungen, die sich wieder auf ‚reinen' Stil versteifte.

(Fortsetzung folgt)

Brief der Frau Vallerie / von Peter Altenberg

Ich wäre nie zu Ihnen gekommen, selbstverständlich, nie, niemals. Obzwar ich es wußte, daß Sie an mir dahinsterben —. Sie schrieben es mir hundertmal; und tausendmal habe ich es in Ihrem krankhaften brechenden Blicke ablesen können, ganz deutlich und einfach, daß Sie mich unbedingt brauchen — — —. Aber ich hatte keinerlei Veranlassung, Sie zu erretten. Ich überließ Sie Ihrem Schicksale, sowie Tausende von lieblosen Männern andrerseits wieder unglückselige Frauenseelen ihrem Schicksale unbekümmert überantworten — — —.

Nun aber kam ich endlich zu Ihnen. Mein Arzt teilte mir nämlich mit, ich hätte nur mehr ein Jahr zu leben. Das ist wenig für eine lebensfreudige Person. Sogleich überschaute ich daher mein ganzes Dasein, und ich fand, daß ich Ihnen allein spenden, spenden, spenden könnte, wie eine Quelle einem Verdurstenden! Glauben Sie nicht, daß das Liebe, oder sonst etwas Persönliches sei — — —. Es ist der Egoismus eines absterbenden Organismus, sich in einem andern, seelisch, in der Erinnerung zu erhalten, nicht ganz abzusterben, plötzlich verlöscht, vernichtet zu werden — — —. Sie haben also, Herr, heute, meinen seit Jahren ersehnten Leib genossen — — —. Sie werden nach meinem Tode mich desto lebendiger in sich aufleben lassen; siehe, das ist meine ‚Wiederauferstehung'. Es hat nichts mit Liebe zu tun — — — man will einfach nach seinem Tode noch leben in irgend einem besondern Herzen! Ich habe mir ein Denkmal gesetzt, das ist alles!

Faust

II

Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.“ Was Reinhardt sich auch zugetraut haben mag: aus unfaustischen und unmephistophelischen Naturen Uebermenschen und Dämonen machen oder durch seine eigensten Künste für den Mangel an schauspielerischer Größe entschädigen zu können — er hat in jedem Fall Unmögliches begehrt. Man müßte das Goethesche Mysterium nicht kennen, um festzustellen, ob sein Thema im Deutschen Theater zu genügend klarer Anschauung gelangt. Darf Reinhardt, wenn dieses Thema der Kampf himmlicher und höllischer Mächte um die menschliche Seele ist, den Prolog im Himmel weglassen, wie er es seit der dritten Aufführung tut? Er darf ja, streng genommen, auch den zweiten Teil nicht weglassen, und es wäre lehrreich gewesen und hätte, bei seiner lobenswerten Neuerungsfreude, verlockend für ihn sein sollen, einmal den Vorschlag zu erproben, den Fritz Mauthner, im Interesse der einheitlichen Bühnenwirkung des ‚Faust‘, den deutschen Theaterdirektoren jahrzehntelang gemacht hat: die Hauptzüge des Gedichts im Zusammenhang vorzuführen, die Wette zwischen dem Herrn und Mephisto an einem Abend auszutragen, also dem Tode Gretchens unmittelbar Fausts Tod und Himmelfahrt anzufügen. Was man jetzt bei Reinhardt sieht, das ist ein fragwürdiges Bruchstück von der Tragödie erstem Teil, dessen Schwergewicht überdies durch die schauspielerische Konstellation des Theaters verschoben wird.

Es gibt unkräftige, kräftige und allzukräftige Episoden. Was Körper hat, kommt hier besser weg, als was Geist ist. Reinhardt experimentiert an der ‚Erscheinung‘ des Erdgeistes und des Bösen Geistes herum, hat für jede zwei Fassungen und merkt gar nicht, zu wie geringer Geltung er die Worte bringt. Er findet wieder Boden unter den Füßen, sobald Genrehaftigkeiten sich möglichst nachdrücklich einprägen wollen. Für die Drastik einer Hexe gibt es noch weniger eine Grenze als für die Bezechtheit der platten Bursche, die sich in der Breite und in der Länge, in Haartracht und Stimmlage besonders ergötzlich von einander unterscheiden. Wagner und Schüler sind kaum zu verderben. Valentins ungebärdige Bruderliebe hat zweimal eine eigene Note der Heftigkeit, um beim dritten Mal unnötig zu verblassen. Frau Wangel dagegen ist nach wie vor überfarbig. Sie hat bereits innerhalb des Ensembles schlechte Schule gemacht. Lieschen am Brunnen drängt sich ungebührlich weit vor, ohne den Vordergrund auszufüllen, wie es der ältern Chargenspielerin immerhin gelingt. Ihrer Marthe macht es noch eine zu intensive Freude, anders

zu sein. Frau Wangel gehört zu den Schauspielern, die sich unterschätzen. Sie glaubt auf ihre Treffsicherheit ausdrücklich Zuschauer hinweisen zu müssen, die diese Treffsicherheit längst dankbar anerkannt haben. Marthe Schwerdtlein als Hille Bobbe wäre ein reines Vergnügen. Frau Wangel, die sich vornimmt, uns einmal zu zeigen, wie überaus drollig Marthe Schwerdtlein als Hille Bobbe ist, betrügt uns und sich selbst um die Naivität des künstlerischen Eindrucks.

Faustens Hauptepisode aber ist Gretchen. Es war Rettung und Verfälschung der Aufführung zugleich, daß an zwei Abenden Gretchen nicht Episode blieb, sondern zum Mittelpunkt wurde. Am dritten Abend hieß es Camilla Eibenschütz und verdiente, von Faust als ‚liebe Puppe' angeredet zu werden. Bis zum Zwinger hatte diese Himbeerbläue ihre Anmut: die tragische Verzweiflung vor dem Muttergottesbilde kam so verwinzigt heraus, daß ich nach der Walpurgisnacht entwich. Für Else Heims brauchte man nur im Anfang zu fürchten. Die Besorgnis, nach der Höflich und ihrem unbestrittenen Erfolg keinen leichten Stand zu haben, schien sie eine Weile befangen zu machen. Aber auch hier hörte man keinen unempfundenen Ton. Am Spinnrad wurde sie frei, bekam in der zweiten Hälfte dieser Szene eine dunkle Stimme, in der gleichsam alle Not der Zukunft bebte, und bewährte sich in dieser Not als eins der wunderbarsten Geschöpfe der deutschen Bühne. Wenn mir aber noch näher als das mitteilsame Gretchen der nußbraunen Heims das sprödere Gretchen der weizenblonden Höflich ging, so mag das an meinem subjektiven Geschmack und an den Begleitumständen liegen. Die Höflich hatte den Vortritt, und sie brachte erst Leben in eine ziemlich stimmungslose Aufführung, die bis dahin die größte Erwartung am schmerzlichsten enttäuscht hatte. Sie kam aus der Kirche die Treppe herunter und hatte gewonnenes Spiel. So hatte sich jeder Gretchen vorgestellt und doch noch nie gesehen. Es war Keuschheit, wenn sie zunächst ihr Gefühl verhielt, nicht Schwäche. Denn als es nottat, brach aus ihr eine Leidenschaft von so volkstümlicher Kraft und Herbheit hervor, daß einen wirklich, wie Faust, der Menschheit ganzer Jammer anfaßte.

Hätte dieses Gretchen oder auch das Gretchen der Heims zwischen einem Mephisto und einem Faust von Goetheschen Wuchs gestanden, so wären alle Einwände, gewichtige und unwesentliche, gegen die Bearbeitung, gegen die Inszenierung und gegen die schauspielerische Kleinwelt hinfällig geworden. Wie oft muß noch gesagt werden, daß auf dem Theater Schauspielkunst alles ist? Für den Mephisto vollends ist sie nicht zu entbehren. Er ist der Proteus in Person: Satan und Kavalier, abstrakt und irdisch, gefallener Engel und skeptischer Mensch, souveräner Dialektiker und

behaglicher Schalksnarr. Das Ideal eines Schauspielers bliebe keinen dieser Züge schuldig: der ausgezeichnete Charakteristiker Schildkraut bleibt verwunderlicherweise jeden schuldig. Er ist ein textunsicherer, rundlicher, ritueller Herr der Frösche, Flöhe, Wanzen, Läuse, der in der Schülerszene zu dem hoffnungslosen Mittel einer naturalistischen Pedantensatire greift, um trotzdem kein komisches Kapital aus diesem unfehlbarsten aller Dramenauftritte zu schlagen. Nach Schildkraut hätte es jeder Mephisto leicht gehabt. Vor Schildkraut wäre auch eine Intelligenz wie Wegener fast unerträglich gewesen. Seine Auffassung liegt auf der Hand. Er will im äußersten Grade erdig sein. Aber er brauchte deshalb nicht so rätselhaft geistlos zu sein. Er will hundert Nuancen der Vulgarität geben. Aber er dürfte nicht zweihundert vulgäre Nuancen geben. Er stampft pferdefüßig umher und wird mit vollem Recht von Faust ein Tier genannt. Aber daß Gott der Herr sich mit ihm unterhält, wird keinen Augenblick wahrscheinlich. Wo Moissis Grazie und Transparenz zur Verfügung stand, ist es unerklärlich, warum man diesem beweglichsten Komödiantengeblüt nicht vor oder nach dem Faust auch den Mephisto auferlegt hat.

Moissi spricht den gelehrten Faust hinreißend. Sein Auge glüht wie von durchwachten Nächten, und es fällt gar nicht schwer, sich diesen ruhelos herumflackernden Asketen als einen Alchimisten, wenn nicht des deutschen, so doch des italienischen Mittelalters vorzustellen. Der Liebhaber Faust interessiert Moissi anscheinend nicht. Er steht zerstreut beiseite, um dann noch einmal von der Walpurgisnacht zu orgeltönigen Deklamationen befeuert zu werden. Aus alledem wird keine Gestalt, am wenigsten eine, die Faustisches Format hätte. Herrn Beregi fehlt mehr als das Format. Sein warmes, volles, edles Organ vollbringt eine gutprovinzielle Leistung, die aber schließlich auch in Berlin nicht anstößt, weil dergleichen überhaupt nicht in Betracht kommt. Streiten läßt sich erst wieder über Kayßler. Es gibt keinen deutschern Anblick als ihn und die Höflich im Religionsgespräch. Nur daß meines Erachtens eine übertriebene Hochachtung vor so bürgerlichen Tugenden wie angestrengtestem Fleiß und lauterster Ehrlichkeit dazu gehört, um in diesem schönen und kraftvollen Mann mehr als einen Ritter oder Forscher von wackerm Mittelmaß zu sehen. Was sich mitteilt, ist Faustens Reinheit und Sehnsucht. Was bei Kayßler nicht über die Rampe dringt, ist Faustens Gedankengröße und Empfindungsfülle. Da hilft es, so empfänglich man für die Verwirklichung jeder Anregung ist, am Ende doch nicht viel, daß der Versuch geglückt ist, die Trennung zwischen dem graubärtigen alten und dem blondbärtigen jungen Faust aufzuheben. Wenn Faust titanisch ist, bleibt er es auch als Greis. Titanentum durch Jugend ersetzen zu können: das war Reinhardts Irrtum, und daran vor allem ist sein Dreitagewerk gescheitert.

Sonnenthal / von Willi Handl

Er hat sein Leben zu Ende gelebt. Sein Tod brach nichts entzwei, schnitt keine Hoffnung weg, ließ keine Frage ungelöst zurück. Man wird ihn, solange sein Bild im Gedächtnis hält, als einen lieben Heimgegangenen betrauern müssen, der von seinem außerordentlichen Segen außerordentlich gespendet hat. Herzliche Bewunderung blickt hm ins Dunkle nach, schwärmerische Verehrung wohl auch, aber keineswegs die brennende Sehnsucht nach dem Unwiederbringlichen.

Er war das letzte leuchtende Zeichen einer Zeit, die vor ihm versunken ist; diesen Einzigen sparte sie auf als eine lebendige Form, in der das Beste von ihrem Herzen, von ihrem Geiste und ihrer Schönheit gesammelt und bewahrt blieb. Mit seinen Riesenkräften hielt er allein diese Form gegen den Ansturm einer feindseligen Gegenwart, führte ihr aus den Quellen seines Blutes immer neues, starkes, warmes Leben zu, und setzte so, als ein Einzelner und Letzter, seine Epoche künstlerisch fort, nachdem sie historisch lange hinuntergesunken war. Er war von seiner Zeit zurückgelassen worden und stand doch groß und herrlich inmitten dieser fremden Generation und läßt uns darum, der Späte die Späteren, nicht ärmer und nicht unglücklicher zurück. Nein, ein Gefühl erhabener Beruhigung breitet sich in uns aus — eine aufrechte und gedeihliche Ehrfurcht vor der großen Vollendung eines großen Schicksals. Wir gehen hinter der Bahre eines Mächtigen und Edlen einher, der uns nicht mehr beherrscht hat; der aber auch für uns gewaltig und bewundernswert geblieben war, unserm Herzen nahe und unsrer Liebe gewiß.

Seine beste Größe war sein übervolles, zur Aussprache immer bereites Herz und sein großes Gemüt, das sich in tiefsten Tiefen noch leicht erschließen und anschauen ließ. Sein Inneres war ein unerschöpflicher Quell lebhaft-lebendiger Wärme. Dieser Quell floß uns, labte uns, strömte seine Zauberkräfte auf uns her, bis zu seiner natürlichen und endgültigen Erschöpfung. Nun versiegt er für immer, und in den Gebieten der schauspielerischen Künste ist es vielleicht um einen Grad frostiger geworden. Aber — seit lange gewohnt, uns an der eigenen angestrengten Bewegung zu erhitzen und Offenbarungen des Gemüts auf andern Wegen, als es die seinen waren, aus dem Inneren heraufzuholen, können wir von der Tatsache seines Todes nicht mehr mit erstarrenden Schauern angehaucht werden. Was er uns brachte, war uns gnädig von ihm geschenkt, war die Gabe seiner großen fürstlichen Natur und seiner in frühern Kulturen erzogenen Bildnerkraft. Unser Eigentum war und wurde es nur, soweit sich Menschlichkeit über die Grenzen einer Zeit und eines Individuums hinauswagen kann. Was von seiner Kunst in das Wissen und Fühlen unsrer Jahre mitschaffend eingegangen ist, das sind nicht geistige Linien, nicht Aufschlüsse jetziger Seelenzustände, sondern hinreißend starke Töne, höchste Spannungen

des Gemüts in ihrem lautesten, melodisch und rhythmisch befestigten Ausdruck. Es sind rein musikalische Elemente. Er war ein unvergleichliches Instrument, auf dem der Rhythmus einer abgeschiedenen Zeit und das Leitmotiv einer lebendigen Seele in wunderbarer Harmonie zusammentönten. Wir sehen ihm ergriffen und bewundernd nach und wissen, daß diese Musik, in der es von versunkener Freude und Schönheit noch eine Weile herrlich nachgeklungen hatte, nun für immer stumm geworden ist.

Und wir richten in uns ein Zeichen des Gedächtnisses auf für einen, der sein großartiges und geliebtes Wesen vor uns ausgebreitet und uns dabei die Pracht einer Vergangenheit nachgeschaffen hat. Ein dauerndes Denkmal in unserm Herzen für das zerstörte Denkmal in den wirkenden Künsten. Das Denkmal eines Denkmals.

Die Traumtänzerin / von Hans Land

Sie tanzte in der Hypnose auf der Bühne der Kammerspiele. Als sie das in München tat, entspann sich ein heißer Kampf unter den Aerzten, die natürlich wie immer, so auch diesmal nicht einig werden konnten. Nicht einig darüber, ob die Hypnose echt sei oder nicht. Der Hypnotiseur, Herr Magnin aus Paris, fand das geladene Publikum der Kammerspiele in dem Punkt gläubiger. Als sein Medium, die mit fester Körperlichkeit begabte Magdeleine G., pünktlich zur festgesetzten Pause in eine für das Arrangement gut ausgesuchte Ecke wie tot hinschlug, forderte Magnin Aerzte und Journalisten auf, die Echtheit des Trancezustandes gefälligst prüfen zu wollen. Einige hartgesottene Jünger Aeskulaps entblödeten sich nicht, die Schlafende mit langen Nadeln zu piekén, als wäre sie dramatischer Dichter und die Aerzte die Kritik: sie reagierte nicht wie Frank Wedekind, und so galt ihre Hypnose für echt. Auch die Augen, die man der Aermsten gleichfalls wie einem durchgefallenen Stückeschreiber gewaltsam geöffnet hatte, ergaben bei Untersuchung der Pupillen die Probe auf die Echtheit der Hypnose.

Magdeleine will keine professionelle Tänzerin sein — zu ihrem Glück, denn sie tanzt sehr schlecht. Ihr Habitus hat gar zu reichliche Erdenschwere, um eine Beflügelung etwa nach Art der holden sechs Wiesenthalbeine möglich zu machen. Herr Magnin, der Hypnotiseur und Impresario, sagt von diesem seinem Medium: im normalen Zustande sind Hemmungen vorhanden, welche Magdeleine an der Entfaltung ihrer Talente hindern. Es geht mir genau so. Sollte ich vielleicht auch? Beruhigen Sie sich, lieber Jacobsohn, ich werde nicht traumtanzen.

Wie aber ist es nun mit der Magdeleine? Es ist so. Sie betritt in ansehnlicher Korpulenz die Szene, wird auf herkömmliche Weise verblüffend rasch eingeschläfert, bleibt, ohne sich zu regen, liegen, bis die ersten Musiktöne erklingen. Daß ihr Tanz keine schönen Linien zeigt, sagte ich schon, aber er wirkt sogar peinigend und quälend. Die Tänzerin stößt ächzende

Laute aus, die, wie der Ausdruck ihrer Züge, etwas Krampfhaftes haben. Man fühlt und sieht, daß hier ein Organismus unter schwerem Druck arbeitet, und bekommt eine dumpfe Furcht vor apoplektischen Zufallsmöglichkeiten. Dabei ist durchaus einzuräumen, daß in dieser Frau ein starkes musikalisches Leben glüht. Sie erlebt die Rhythmen und steigert sich mit ihnen ganz instinktiv. Bei der gesprochenen Ankündigung des Tanzes zuckt sie schmerzhaft zusammen, um sogleich bei den ersten Tönen der Musik, wie befreit aus peinvoller Lage, in ein gleichsam befreundet und geliebtes Element sich hineinzustürzen. Bei der Wiederkehr eines anmutigen Themas ergreift sie eine wilde Freude, die in fast wollüstig geächztem stoßendem Atem sich kundgibt. Der Tanz dieser Frau beweist, daß ihre Seele auf rhythmische Reize sehr stark, in fast animalischer Wildheit reagiert, freilich, ohne das erste und letzte Erfordernis, ja den ausschließlichen Zweck des Tanzes zu erreichen oder zu erfüllen: die schöne Linie. Würde die Magdeleine nur tanzen, es lohnte sich nicht groß, von ihr zu reden.

Aber sie tut Beträchtlicheres. Bei dieser Séance, in der Harry Walden mit sonorer Eleganz den Chorus machte, ‚mimte' die Magdeleine ein von Walden gesprochenes niedliches Gedicht von Rudolf Presber, in dessen Versen so etwas wie eine Charakteristik aller großen Brettldanseusen gegeben wird. Da war nun schon ganz erstaunlich, wie in seltsamen Seelenvorgängen, also im fortgesetzten Trance, die Magdeleine manchmal ganz grob parodistisch die Eigenheiten ihrer berühmten Kolleginnen vom Brettl mit ansehnlicher Sicherheit traf: das Wirblige der Saharet, die Grandezza der Otéro, die steife, knochige Würde der Mérode. Aber das alles waren kleine Spielereien, gegen den Clou gehalten, der nun an die Reihe kam. Alexander Moissi sprach aus dem dunklen Parkett mit seinem klingenden Erzengelorgan den Traum Franz Moors, und was die Magdeleine tat, um diese grandiose Vision mimisch zu begleiten, das war — ich möchte sagen — unheimlich groß. Jetzt mit eins bekam diese ein wenig gedrungene, wenn auch übermittelgroße Gestalt tragische Linien. Das Gesicht erstarrte medusenhaft, Glieder, Züge, Haltung, Gebärde, kurz, der gesamte stumme mimische Apparat dieser Hypnotisierten erwuchs im Nu zu einem klassischen Instrument und gab zu den Schillerschen Donnerworten Linien, die das ganze tragische Grausen dieser Bilder ins Körperhafte übertrugen und in riesenhafte Perspektiven zogen. Ich glaube entschieden nicht, daß Madame Magdeleine G., wie an jenem Tage behauptet wurde, kein Deutsch versteht. Das Wunder bleibt groß, unheimlich und unfaßlich genug, daß ein Mensch in der Hypnose zu Worten, die er versteht, zu eben diesen gigantischen Schillerworten solche mimischen Ausdrucksmittel zu finden weiß. Hierin liegt in der Tat das Somnambulische, das jeder genialen Leistung innewohnt. Mögen die berufenen Naturwissenschaftler, Physiologen und Psychologen dem Rätsel dieser fast unfaßlichen Leistung nachgehen: wir bestaunen sie mit Augen, die das hohe und große, das unfaßliche Kunstwunder andachtvoll zu erleben sich gewöhnt haben, und

möchten die Gesamtheit der Schauspielerschaft zusammenrufen, damit sie an diesem Traumgestalten sehr fruchtbare Studien anstelle. Denn das eine zeigt die Magdeleine in geradezu überwältigender Deutlichkeit: welch ungeheurer mimischer Wirkungen die Menschengestalt, die Menschenzüge, das Menschenauge fähig sind. Wenn ich eine Schauspielschule leitete: die Magdeleine müßte in den Lehrkörper, denn was die zeigen kann, das geht weit und rätselvoll über alles das hinaus, was selbst ein erprobter Lehrer der Schauspielkunst seinen Adepten vorzumachen in der Lage ist.

Die Leistung dieser Frau ist beim heutigen Stande der psychologischen Wissenschaft sehr rätselhaft: sie könnte beim heutigen Stande der Bühnenkunst sehr fruchtbar werden.

Major Barbara / von Alfred Polgar

Diese vieraktige Komödie von Bernard Shaw ist eine lange, lange Debatte über vielerlei problematische Dinge des Lebens, über Reichtum und Armut, konventionelle und höhere Sittlichkeit, Christentum und Freidenkerei, schlecht- und wohlverstandene Menschenliebe, über Bedingtheit der Ideale, über falsche Sentimentalitäten sozialer Heilbestrebungen, über Tatkraft, Entschlossenheit, Ehe, Erziehung, Kultur, Geld, Heilsarmee, Krieg, Branntwein, über tote und lebendige Moral, über antiquierte und moderne Methoden, ein tüchtiger Mensch zu sein und den Nebenmenschen zu nützen. Um dieses Chaos von Themen ist ein beiläufiges, dürftiges Gerüst dramatischer Zusammenhänge gebaut. Eine unerbittliche, unablässige Beredsamkeit rauscht durch die vier Akte. Man hört am Ende, betäubt und gequält, nicht mehr was, nur noch daß sie rauscht. Etwas Entfesseltes, Ungebändigtes, Nicht-zu-Sättigendes liegt in dieser Diskutier-Orgie. Das Stück endet, weil es endet. Aber es ist sozusagen hundertaktig angelegt. Die kritische Frage kann nicht lauten: Ist es ein gutes oder ein schlechtes Theaterstück? sondern nur: Hat Shaw Recht oder hat er Unrecht? Natürlich hat er Recht, immer Recht, von seinem jeweiligen Standpunkt aus. Es gibt keine guten und keine schlechten Standpunkte, sondern nur gute oder schlechte Vertretungen von Standpunkten — und Shaw ist, wie man weiß, einer der tapfersten, schlauesten und bestgerüsteten Dialektiker. Er trägt einen Panzer von Wissen (und er rasselt nicht schlecht damit, in Vor- und Nachreden und ironischen Glossen ringsherum), sein Zorn ist knüttelstark, seine Ironie widerhakig und seine Taschen voll von aphoristischem Paprika, der blind und wehrlos macht. Zudem, das ist sein Speziales, hat er: ein rechtes satirisches Pathos. Wenn er lächelt, verfehlt er nie, ein Paar tiefe Grimmfalten in sein Lächeln einzuzwängen. Sein Hohn ist ziemlich dick mit Menschenliebe, ehrlicher Entrüstung, Tüchtigkeit und ähnlichen warmen Dingen wattiert, und er trägt ihn stets so, daß das Futter zum Teil nach außen gekehrt

ist. Dieser Umstürzler scheint, in letzter Zeit mindestens, ein wenig von der Sorge geplagt, daß man seinen ‚weichen Kern in der harten Schale' übersehen könnte. (Nach der wundervollen ‚Candida' hatte er die umgekehrte Sorge, war bestrebt, mit schärfster Säure die sentimentalen Flecken von seinem Dichter-Wamms fortzutilgen). Dieser Revolutionär ist so galant, so liebenswürdig, so witzig, so fein: ein Charmeur der Revolution. Zudem entwickelt er, wohl eine Zwangsfolge seines allzu leicht und zu reich apperzipierenden Gehirns, eine universale Geschäftigkeit, die schon ein bischen wie intellektuelle G'schaftlhuberei anmutet. Siegfried Trebitsch kann kaum mehr nachkommen.

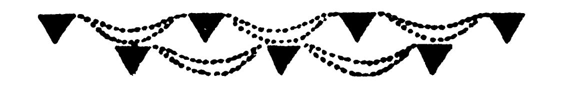
Wie gesagt: Bei ‚Major Barbara', kritisch betrachtet, handelt sichs nur um die Frage des Rechthabens bezüglich der verschiedenen Streitthemen, die der Dichter durchdisputiert. Aber wer wäre kompetent, hier ja oder nein zu sagen? Ganz bescheiden angemerkt, scheint mir die Logik der ‚Major-Barbara'-Debatten ein wenig flatterhaft und ihre Erkenntnisse nicht allzu tief und fest fundiert. Man könnte auf jede ernste Behauptung in der Komödie (so scheint es) hundertfach anders, besser, gefährlicher replizieren, als es geschieht. Immerhin reicht, und das ist ja die Hauptsache, jede vom Dichter erfundene Widerrede aus, das dialektische Radsystem des Stückes um einen Zahn weiter zu drehen. An den Shaw-üblichen unerwarteten originellen Gesprächs- und Gefühlsknickungen ist in ‚Major Barbara' kein Mangel. Auch nicht an gesellschaftlichen Drolerien, an komischen Gruppierungen von Requisiten und Akteuren, an witzig zusammengeleimten Kontrasten, an verkehrtester Wirkung von Ursachen, an grotesken Unbewußtheiten der allzu geradlinigen Menschen, an grotesken Absichtlichkeiten der überlegenern Geister. Auch geht selbstverständlich eine tapfere, tätigkeitsfrohe, menschlich wertvolle Frau durch das Stück. Der unbedingte jugendliche Gentleman, der nichts weiß, als daß Recht Recht und Unrecht Unrecht, ist eine wohlgelungene, heitere Figur; der alte Kanonenfabrikant und Künder einer neuen, harten, praktikablen, gesunden und deshalb wahrhaft-gütigen Lebensweisheit ist ein Prachtmensch. Nur scheint sein kluger Rationalismus oft ein wenig roh und knarrend-trocken und arm. Um so sicher und breitbeinig über die Erde zu schreiten wie dieser Undershaft, dazu bedarf es wohl eines hart gestiefelten Trittes, unter dem manches Edle, Schöne, wenn auch Unzweckmäßige, elendiglich niedergestampft erscheint.

Ich finde ‚Major Barbara' nicht übermäßig witzig. Man lachte über die paar scharf formulierten rauhen Lebensmaximen und spaßigen Antithesen, aber man lachte aus Müdigkeit, aus Ermüdung von viertelstundenlangem Nichtlachen. Man war erfreut über die gelegentlichen Ausbrüche der Debatte ins Uebermütige, über ein paar Grimassen, die der Dichter hinter seinem eigenen heiligen Ernst schneidet, über einige Knockabout-Sprünge der Diskussion, über ein paar lustige Kräh-Laute mitten in der modernen Moralpredigt. Aber im übrigen tat man, was man bei Moralpredigten, ob sie nun der Moral von vorgestern als der von übermorgen gelten, zu

tun pflegt: man duselte sanft ein. Wie es Zuhörern erging, die ihre Aufmerksamkeit wach und ihre Nachdenklichkeit allen Winken des Dichters gefügig zu halten vermochten, weiß ich nicht. Mag sein, daß manche Seele, die sich nicht aus Langweile automatisch verschloß, von dem kräftigen und warmen Landregen der Shawschen Beredsamkeit erheblich befruchtet wurde.

Ich mag keinen ‚Inhalt' dieser Komödie erzählen. Ihr Inhalt ist: Debatte. Durch sie wird bewirkt, daß die psycho-geometrische Figur, als welche die Gruppe der handelnden Personen zu Anfang des Spiels sich darstellt, bei dessen Ende ein wenig verschoben erscheint. Die gesunde moderne Tatsachen-Weltanschauung des reichen Kanonenfabrikanten Undershaft siegt über die ideologisch-sentimentale Weltanschauung seiner Tochter Barbara (als Mitglied der Heilsarmee: ‚Major Barbara'). Das kommt, gewissermaßen als gewonnenes Terrain der Komödie, zu Tage, wenn die lärmende Debatten-Brandung verebbt. Es ist erstaunlich, wie unökonomisch (im dramentechnischen Sinn) Shaw die lebendige Kraft des Gedankenquells nützt, der ihm so hell und reich und leicht sprudelt. Ein dünnes Strählchen dieser Quelle bewirkt Aktion, das heißt: wird in lebendige dramatische Kraft umgesetzt — indes der ganze enorme Rest zur Celebrierung dialektischer Wasserkünste verwendet erscheint. Nur zu oft wird aus dem Spiel Spielerei, und ein unerquickliches Behagen über die eigenen spielerischen Fertigkeiten macht es dem Dichter schwer, sie weise einzuschränken.

Möglich, daß die Komödie bessere Wirkung gehabt hätte, wäre die Darstellung intellektuell schärfer gewesen. Aber es schien im wiener Deutschen Volkstheater oft, als ob der rhetorische Kampf mit verkehrt gehaltenen Waffen oder mit flachen Hieben geführt würde. Fräulein Marberg fand erst in dem Aufschwung des Schlusses den lieblich-festen musikalischen Ton ihrer schönen, stolzen, fraulichen Art. Herr Homma als Undershaft hatte gute, sichere Augenblicke, wo er wirklich überlegen und seine harte Weisheit nicht memoriert, sondern erworben und Besitz schien. Aber es waren Augenblicke. Vortrefflich, in einer kleinen chargierten Rolle, Herr Amon. Sehr gut auch Herr Edthofer, als unentwegter Jüngling von einem eigentümlich komischen, direkt aus geistiger Beschränktheit stammenden Ueberlegenheitsdünkel. Herr Kramer konnte eine unglaubwürdige Figur amüsant, nicht glaubwürdig gestalten. Die Regie hatte sich zu einer Art diskreter Groteskheit bekannt, die zu grotesk geriet, um wahr, zu diskret, um komisch zu wirken.



Reichstheatergesetz / von Rechtsanwalt Dr. Richard Treitel

(Schluß)

Ein weiterer Punkt, der wirklich eine Regelung verdient, sind die Krankheiten, die zur Lösung des Vertrages führen können. Ein heikles Thema. Es gibt Schauspieler und Sänger, die sofort krank werden, wenn irgend eine Handlung der Direktion sie verstimmt hat. An solche selbst vom Hausarzt attestierte Krankheiten glaubt die Direktion nur ungern. Wenn sich eine Gelegenheit bietet, erfolgt Revanche. Die manchmal ganz unerträglichen Differenzen zwischen dem Urteil des Theaterarztes, des Vertrauensarztes der Direktion, und des Hausarztes des Schauspielers sind eine ständige Klage der Schauspieler. Und zwar der ehrlichen Schauspieler, die das Krankwerden oder Kranksein nicht als Waffe gegen die Direktion benutzen. Es ist sehr schwer, Vorschläge zu machen, wie eine Besserung der Zustände erfolgen könnte. Auch wenn die Schauspieler sehen, daß ein Kollege die Krankheit benutzt, um die Direktion in Verlegenheit zu bringen, können sie in den seltensten Fällen auf den Simulanten einwirken; sie können ja den wahren Sachverhalt nicht feststellen und setzen sich höchstens groben Worten, wenn nicht Beleidigungsklagen aus. Das vermeidet natürlich jeder, und daraus kann man keinem einen Vorwurf machen. Wie sehr solche simulierenden Schauspieler die Gesamtheit schädigen, ist unschwer zu ermessen. Aber sehen wir von diesen Fällen nachweisbarer oder meist nicht nachweisbarer Simulation ab.

Wenn ein Mitglied wirklich erkrankt, so sind die Bestimmungen der Verträge oft recht hart. Manchmal sind die Tage, an denen die volle Gage trotz Krankheit gezahlt werden muß, sehr knapp bemessen. Nach einigen Tagen erfolgt schon Reduktion der Gage auf die Hälfte, und dann steht der Direktion das Recht auf Lösung des Vertrages zu. Bei Direktionen, die auf Variétévertragsformularen abschließen, sind die Bedingungen noch viel härter. Und man glaube nicht, daß solche Verträge so überaus selten vorkommen, insbesondere nicht bei wandernden Ensembles. In diesen Verträgen heißt es: Die Gage entfällt für die Tage, an denen das Mitglied wegen eines von ihm ausgehenden Hinderungsgrundes nicht zum Auftreten kommt. Daß sich die Variétékünstler derartige unglaubliche Härten gefallen lassen, macht die Sache ja nicht besser. Hier müßte eingesetzt werden. Das Handelsgesetzbuch bestimmt im § 63: Wird der Handlungsgehilfe durch unverschuldetes Unglück an der Leistung der Dienste verhindert, so behält er seinen Anspruch auf Gehalt und Unterhalt, jedoch nicht über die Dauer von sechs Wochen hinaus. So viel muß man den Bühnenkünstlern ebenfalls mindestens konzedieren.

Auch hier ist also eine Anlehnung an den österreichischen Entwurf geboten. Dieser enthält zutreffende und brauchbare Bestimmungen, die dem

beiderseitigen Interesse durch Staffelung Rechnung tragen. § 24 des österreichischen Entwurfes besagt: „Im Falle der Erkrankung eines Mitgliedes hat dieses bei für nicht länger als ein Jahr geschlossenen Verträgen durch sechs Wochen, bei für länger als ein Jahr geschlossenen Verträgen durch drei Monate Anspruch auf volle Gage mit Ausschluß des Spielhonorars." Ferner bestimmt § 28, ebenfalls recht brauchbar: „Der dem Vertragsschluß nachfolgende Eintritt körperlicher oder stimmlicher Gebrechen, welcher das Mitglied zu seiner künstlerischen Tätigkeit ungeeignet macht, ist dem Falle einer Erkrankung gleichgestellt. Ebenso bei weiblichen Mitgliedern Schwangerschaft." Selbstverständlich lasse man die höchst unsoziale Scheidung zwischen Schwangerschaft bei verheirateten und unverheirateten weiblichen Mitgliedern fallen.

Das wäre ein Punkt, der eine gesetzliche Regelung verdiente. Ob man aber darum ein neues Gesetz machen wird? Wenn es kommen sollte, könnte auch die gegenseitige Kündigung und die gegenseitige Vertragsstrafe einer Regelung unterworfen werden. Trotz manchen Entscheidungen der Gerichte, die zugunsten der Schauspieler ergangen sind, ist es doch ein recht umstrittenes Gebiet. Ob aber in dieses Gebiet das Gesetz eingreifen wird?

Eine Analogie für den Fall der gegenseitigen Kündigung bietet wiederum das Handelsgesetzbuch. § 66 bestimmt: „Das Dienstverhältnis zwischen dem Prinzipal und dem Handlungsgehilfen kann, wenn es für unbestimmte Zeit eingegangen ist, von jedem Teil für den Schluß eines Kalendervierteljahrs unter Einhaltung einer Kündigungsfrist von sechs Wochen gekündigt werden." Ferner sagt § 67: „Wird durch Vertrag eine kürzere oder längere Kündigungsfrist bedungen, so muß sie für beide Teile gleich sein; sie darf nicht weniger als einen Monat betragen. Die Kündigung kann nur für den Schluß eines Kalendermonats zugelassen werden." Der österreichische Entwurf sagt in § 29 ausdrücklich: „Ein Vertrag ist ungültig, wenn nicht dem Kündigungsrecht des Unternehmers ein gleiches Kündigungsrecht des Mitgliedes entspricht." Ferner enthält ein Zusatz zu § 29 die Bestimmung: „Die Vereinbarung eines in die Spielzeit fallenden Kündigungstermins ist unzulässig." Das ist sehr sozial im Interesse der Schauspieler gedacht. Damit soll unmöglich gemacht werden, daß der Direktor verschiedene Vertreter für ein Fach engagiert und den billigsten behält, während die übrigen gehen müssen, mit der nicht gerade rosigen Aussicht, während der kommenden Saison kein Engagement mehr erhalten zu können, weil am Beginn einer Saison die Direktoren bereits voll besetzt sind. Ist aber auch der Unternehmerstandpunkt genügend berücksichtigt? Ich will die Frage nicht entscheiden. Es genügt, auch auf den andern Standpunkt hingewiesen zu haben. So allgemein und kategorisch wird der Zusatz wohl nicht gefaßt werden können.

Schließlich bestimmt der österreichische Entwurf in § 32, daß die Konventionalstrafen für beide Vertragsteile in gleicher Höhe festgesetzt sein müssen, widrigenfalls der Vertrag seine Gültigkeit verliert. Eine wünschens-

werte Bestimmung, die aber, fürchte ich, nicht Gesetz werden wird. Das wäre ein Eingriff in das Vertragsrecht, zu dem sich der Gesetzgeber nicht ohne dringende Notwendigkeit bereit finden lassen wird. Eine Anzahl von Theatern hat ja die gegenseitige Vertragsstrafe eingeführt. Man wird diese hören müssen. Sie werden einmal zu befragen sein, welche Erfahrungen sie mit der Bestimmung gemacht haben — obwohl die Auskunft, mit Rücksicht auf den Rang dieser Bühnen, die solche Bestimmung freiwillig eingeführt haben, nicht ausschlaggebend zu sein braucht. Genug hiervon.

Immer im Hinblick auf ein kommendes Reichstheatergesetz denke man auch an die Ordnungsstrafen im Vertrage und in der Hausordnung; obwohl man sich mit diesen schon sozusagen abgefunden zu haben scheint. Im Vertrage finden sich allerlei wichtige oder weniger wichtige Verbote: in Privatgesellschaften aufzutreten; in der Garderobe zu rauchen; Proben oder Vorstellungen zu versäumen; die Wände der Garderobe zu verunreinigen. Dann findet sich ein Passus: Für Verletzung einer Bestimmung des Vertrages oder der Hausordnung kann die Direktion eine Strafe bis zum Betrage einer Monatsgage verhängen, eventuell den Vertrag sofort lösen. Wie man erkennt, sind die Beispiele von Vertragsverletzungen absichtlich so gewählt, wie sie genannt sind. Versäumnis einer Probe oder Vorstellung ist sicherlich schwerwiegender als die Uebertretung des Verbots, in der Garderobe zu rauchen. Die Strafgewalt innerhalb des Rahmens, den der Vertrag bietet, übt der Direktor nach freiem Ermessen. Manchmal kann man auch sagen: nach Willkür. Das brauchen sich Schauspieler nicht gefallen zu lassen. So behandelt man keine erwachsene Menschen, mit denen man einen Dienstvertrag geschlossen hat. Müssen schon Strafen sein, so vereinbare man sie genau.

Auch hier gibt ein bereits vorhandenes Gesetz, die Reichsgewerbeordnung, Fingerzeige. § 134 b Ziffer 4 der Reichsgewerbeordnung bestimmt: „Die Arbeitsordnung muß Bestimmungeu enthalten, sofern Strafen vorgesehen werden, über deren Art und Höhe, über die Art ihrer Festsetzung und, wenn sie in Geld bestehen, über ihre Einziehung und über den Zweck, für welchen sie verwendet werden sollen." Diese für Theaterverhältnisse analog zu verwendende Bestimmung ist zwar meines Erachtens schon jetzt geltendes Recht. Aber es kann zweifelhaft sein. Darum würde eine gesetzliche Bestimmung jedenfalls gut sein. Es geht nicht weiter, daß alles in die Willkür der Direktion gestellt wird. Der Direktor darf keine Strafgewalt haben. Man vereinbare die Straffälle und die in diesen Fällen verfallende Strafe, und jeder weiß, was er zu unterlassen und zu tun hat, und weiß, welche Folgen — in Ziffern ausgedrückt — sich an sein Tun und Unterlassen knüpfen. Das allein ist zulässig, und das allein ist erwachsener Menschen würdig. Man bestimme: Wer eine Vorstellung verschuldeter Weise versäumt, hat zehn Mark zu zahlen. Man sage nicht: Tagesgage oder Teil der Tagesgage. Daran knüpfen sich sofort wieder Streitigkeiten, die durch klare Zahlen vermieden werden. Und dann wird

man sich in Direktorkreisen endlich daran gewöhnen, nur das zu bestrafen, was unter Strafe gestellt ist; nicht jede Handlung, die die Direktion für strafwürdig erachtet. Dann regele man aber auch die Verwendung der Strafgelder. Sie dürfen nicht in die Direktionskasse fließen, auch nicht in Pensions- oder sonstige Fonds des bestrafenden Theaters. Man überweise sie einer gemeinnützigen Institution (der Genossenschaft, dem Künstlerheim), und zwar so, daß dem Institut unmittelbar nach Abzug der Strafe ein Anspruch zusteht, die abgezogene Strafe für die Institution einzuziehen.

Genug der Einzelheiten und der kasuistischen Behandlung. Obwohl ich hier genügend Punkte erwähnt habe, die eine gesetzliche Regelung gar wohl vertragen könnten, Punkte öffentlich- wie privatrechtlichen Inhalts, bin ich doch der Meinung: man sollte mit ihrer Regelung nicht warten, bis der Gesetzgeber sich in dieses ihm etwas entlegene Gebiet wagt. Hoffentlich bleiben die Bühnenschiedsgerichte für immer verschwunden. Und zu den ordentlichen Gerichten kann man das Vertrauen haben, daß sie sehr viele Punkte des Bühnen- und Schauspielerrechts, der heutigen Verkehrssitte im Theaterbetriebe gemäß, so weit aufklären werden, daß man von einem anerkannten Gewohnheitsrecht sprechen kann. Dann ist vielleicht die Zeit für eine gesetzliche Regelung gegeben. Bis dahin mögen die Vertretungen der Direktoren und der Schauspieler, der Bühnenverein und die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, zusammenwirken und Verbesserungen schaffen, die dem sozialen Empfinden unsrer Zeit entsprechen. Wenn der Bühnenverein sich entschließt, die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger als vollberechtigte Vertretung der Schauspieler anzuerkennen, und wenn der ernste Wille vorhanden ist, unzweifelhafte Schäden abzustellen, wenn weder auf der einen Seite alles beschönigt, noch auf der andern manches verallgemeinert werden wird — dann ist die Zeit gekommen, in der durch gemeinsames Wirken mehr erreicht werden kann, als es auf gesetzlichem Wege je möglich sein wird.

Die Kunst, in zwanzig Minuten ein bedeutender Kritiker zu werden / von Theodor Lessing

Drittes Kapitel (Schluß)

Das Hart-Fuchssche Lebensjuchhe-Gesetz

Es besteht nun in unserm so schönen und nützlichen Beruf eine einzige Gefahr, vor der Du Dich, mein lieber, unerfahrener junger Freund, mehr als vor der Pest hüten mußt. Es ist möglich, daß Deine täglich geübte Fähigkeit der Grenzenerkenntnis und des argumentum e contrario sich eines Tages gegen Dich selber kehren will. Du könntest so übersichtig geworden sein für alles das, was ein jeder Deiner Mitmenschen nicht hat, daß Du schließlich daran zu leiden be-

ginnst, auch für Dein Teil, zum Beispiel, kein Gott zu sein. Das aber ist die Stelle, wo die Tragödie der Kritik beginnt. Und wo der Kritiker, statt, wie gesunde und normale Menschen tun, die andern zu henken und zu kränken, sein eigener Henker und Kränker werden kann. Hier liegt die fürchterliche Untiefe unsers so nützlichen Metiers. Der Kritiker fängt an, sich selber seelisch anzubohren, ja im schlimmsten Falle sich selber kritisch aufzuspeisen! Unsre Fähigkeit des Scheidens und Begrenzens soll freilich jeden Gegenstand der Welt ergreifen. Nur ein einziger Gegenstand ist ihr verboten: nämlich unser eigenes sakrosanktes kritisches Ich. Denn wäre dem nicht so, dann würden die höchsten kritischen Begabungen sich am allersichersten schließlich selber zugrunde richten. Kein Mensch könnte auch nur eine Stunde leben, wenn er sich selbst so deutlich zu zerlegen und abzugrenzen vermöchte, wie er alle andern begrenzt und zerlegt. Darum kann ich Dir nur raten: Aergere Dich an jedem Abend im Theater an den andern und freue Dich dabei an Dir selbst. Nur den allergrößten Individuen ist es gegeben, mit Erfolg an sich selbst zu verzweifeln. Etwa Christus, Buddha oder der liebe Gott mögen im Bewußtsein ihrer Kleinheit glücklich werden. Aber Du als Kritiker mußt unbedingt wissen und Dir täglich zehnmal klar machen, daß Du ein außergewöhnlich wichtiges Lebensereignis, ein Geistiger, eine Persönlichkeit, ein Genie bist. Unterstütze und lobe immer das, was Du selber kannst und verstehst. Du verstehst vermutlich keine Abelschen Funktionen oder Riemannsche Integrale. Du mußt also dergleichen als „nicht lebensnotwendig" und „nicht mit dazu gehörig" achselzuckend übergehen. Dagegen frage die Leute nach Büchern, die Du gelesen hast, und von denen Du annehmen darfst, daß sie sie noch nicht gelesen haben können. Kannst Du die große Bauchwelle am Reck? Nein, Du kannst sie nicht. Aber Du kannst dafür gut Schach spielen. Bist Du bewandert im Football, Rugby oder Assoziation? Nein, du bist es nicht. Aber Du sprichst tadellos Französisch. Kannst Du kein Chinesisch, so kannst Du doch Latein. Irgend etwas versteht jeder, was irgend ein andrer eben nicht versteht. Du bist daher immer in der Lage, Kreise, Klassen, Gesellschaften und Menschen aufzusuchen, in denen Du im Bewußtsein deiner Genialität und Lebensnotwendigkeit nicht zu kurz kommst. Erspare Dir das Gefühl der eigenen Grenze und klassifiziere die Begrenzungen aller andern. Du magst von einem großen Elektrotechniker aussagen, daß er keinen Brief schreiben kann. Von einem großen Feldherrn konstatieren, daß er nicht Polka zu tanzen versteht. Erwähne von einem großen Musiker, daß er sich durch schlechtes Deutsch lächerlich macht, von einem großen Mathematiker, daß er keinen Sinn für Geschichte hat. In der Theaterkritik hast du für diese Taktik ein sehr ergiebiges Feld, indem Du jedes Rollenfach mit Hilfe jedes andern Rollenfaches in Grund und Boden verdonnern kannst. Du kannst von der Naiven sagen, daß sie keine Heroine, vom Charakterspieler, daß er kein jugendlicher Liebhaber sei.

Rede mit einem berühmten Mediziner über die letzte Reichs-Gewerbenovelle, mit einem Juristen über die Schutzpockenimpfung, mit einem Gardeleutnant über die Zahl π, mit einem Landwirt über die spanische Geschichte im fünfzehnten Jahrhundert. Dein Selbstgefühl wird Dir beständig wachsen. Du wirst fröhlich leben und fröhlich an jedem Deiner Tage der freundlichen Gewohnheit des Schreibens und Redens nachgeben können. Sollte jedoch jemals Zweifel und Selbstquälerei Dein friedliches Gemüt beschleichen, dann steht Dir endlich ein drittes und letztes Gesetz zur Verfügung, welches ich mit dem Namen seiner größten praktischen Anwender als das Fuchs-Hartsche Juchhe-Gesetz benennen will. Es handelt sich bei diesem Gesetz im wesentlichen darum, daß Du bestimmte, lustgetönte, ewig mit ‚Juchhe' verbundene, bei allen Menschen wohl aufgenommene Redewendungen gut auswendig lernst, und daß Du sie bei jeder möglichen Gelegenheit schriftlich anwendest. Diese Worte umschließen schon an und für sich ein jedes eine ganze Welt von Feuilleton! Ich denke dabei an Sprachlaute wie die folgenden: Leben, Konkretheit, Sinnlichkeit, Anschaulichkeit, Praxis, Nüance, Künstlertum, Persönlichkeit, eigene Note, Eigentöner. Oder von der Negative her: Graue Theorie, Abstraktheit, Definition, Kathederweisheit, Alexandriner, Doktrinär, Rationalismus, des Lebens goldener Baum! Ferner gehören hierher kritische Satzteile wie: „Alles ist nur relativ", „Alles ist nur subjektiv", „Alles ist Temperamentsache". Oder auch: „Kunstkritik ist Persönlichkeit". „Es gibt keine absoluten Moral- oder Kunstgesetze". „Jedes Zeitalter hat eine andre Moral und eine andre Aesthetik". Solche Redewendungen darfst Du niemals vergessen! Die Sache ist nämlich die: Da sich jeder gerne zu dem überreden läßt, wozu ihn ohnehin seine stärkste Neigung treibt, so wirst Du als Kritiker am glänzendsten abschneiden, wenn Du die Lebenden beständig zum Leben zu überreden unternimmst. Indem Du den Kaffern beibringst, daß es keine ‚absoluten' Urteile in Kunst und Moral gibt, flößest Du ihnen ein unbändiges, ganz unwiderlegliches Vertrauen auf den Wert ihres eigenen Urteils ein (als welches Du ihnen ja das Deine beständig zu imputieren verstehst). Ganz unter uns, mein lieber ahnungsloser junger Freund: Diese täglich gehörte Rede über ‚Theorie und Praxis' über die Unmöglichkeit ‚absoluter Gesetze' und über die rein historische oder psychologische Beschaffenheit der Kunstkritik ist heilloser Quatsch! ‚Aesthestik' (vergiß übrigens, Kritiker, niemals über ‚Aesthetik' als über eine öde Schulfuchserei zu schimpfen) ist eine Wissenschaft von ganz ähnlicher Konstitution, wie reine Ethik, reine Logik oder Mathematik. Eine Wissenschaft von absoluter Sicherheit, mit absolut unwiderleglichen außerzeitlichen, außerhistorischen Einsichten, zu deren Auffindung allerdings ganz spezifische theoretische Begabung not tut. Aber darum brauchst Du Dich nicht zu kümmern! Mime den alten ‚Praktiker', den alten ‚Theaterhasen', der viel gesehen und noch die bekannte ‚gute alte Zeit' der Bühne gekannt hat. Das tut jeder, der keine Lust hat, immer neue Lehrbücher zu studieren. Indem Du die Erfahrung, die Praxis,

das Leben, die Sinnlichkeit, die Empirie, die Unmittelbarkeit anpreisest, entgehst Du einer Ueberfülle von Unbequemlichkeiten. An der Theorie Deines Metiers kommst Du am einfachsten vorbei durch möglichst häufige Wiederholung der schönen Worte: ‚Abstrakt' und ‚Abstraktion'. Sie stimmen freilich nicht. Denn das Wort ‚Theorie' heißt auf Deutsch ‚Anschauung' und zwar mit bestem Recht, weil es überhaupt keine andre Art von Anschaulichkeit gibt, als Anschauen in der ‚Theorie'. ‚Abstraktionen' dagegen sind Sachen der Praxis und Erfahrung, oder vielmehr: alles ‚Erfahren' beruht auf unsrer Fähigkeit zur ‚Abstraktion'. Indes, das sind Finessen, die Dich nicht zu bekümmern brauchen. Blicke auf große Vorbilder unsers Metiers. Etwa auf die Herren Julius Hart oder Georg Fuchs! Was bemerkst Du? Temperament, Feuer, Leidenschaft, Pathos ad libitum! Selbstverständlich. Alles das in Hülle und Fülle. Pathos, Temperament, Feuer, sind Ramschartikel der Seele, an jeder Straßenecke billig zu erstehen. Im übrigen: Raisonnement, Raisonnement und nochmals Raisonnement! Raisonnement über Gott und die Welt! Oder noch lieber über die Hinterwelt und den Uebergott! Ueber Leben und Kunscht! Ueber das ‚Absolute'! Kurz, so zu sagen, kosmisches Raisonnement. Denn im allgemeinen hat jeder den naiven Glauben, daß er ‚bedeutender' ist, wenn er über Weltall, Monismus, Urnatur, Allseele redet und schreibt, schreibt und redet, als wenn er etwa über Limburger Käse spricht, obgleich dies unvergleichlich schwieriger ist. Aesthetische Anschauungen dagegen darfst Du nur von den wenigen geborenen ‚Theoretikern' erwarten. Alle andern verwechseln das, was einem geistreichen, temperamentvollen, begabten Mann bei Gelegenheit eines Kunstwerkes an psychologischen Assoziationen — zumal an Hand der oben explizierten Kontrast-Assoziation — einfällt, mit dem Wesen des Kunstwerkes selber! So kommen denn freilich Gedanken, Einfälle, glänzende Aperçus zutage. Aber wenig genug, was über das Wesen der Kunstar- oder der Kunstleistung aufklärt. ‚Aesthetik' ist jedenfalls etwas andres. In der ‚Aesthetik' spielt die historisch-empirische Persönlichkeit des Kritikers nicht die mindeste Rolle. Eben darum kommst Du über alle Forderungen ästhetischer Erkenntnis billig hinweg, wenn Du nur fleißig mit Juchhe die unvergleichliche Bedeutung des Persönlichen und Subjektiven, die Buntheit des Lebens, den Wert des Naiven, Unmittelbaren, Nuancierten betonst. Schimpfe, mein Sohn, freudig auf das Bier, das Dein Nachbar braut: dann trinken sie Dein Regenwasser für Weißwein.

Nachwort

Diesen kurzen Leitfaden brauchst Du, mein lieber, junger, unberatener Freund, nur dann zu respektieren, wenn Du großen literarischen Ehrgeiz zu Markte trägst. Absichtlich lautet sein Titel: „Die Kunst, ein bedeutender Kritiker zu werden". Es handelt sich nämlich um Gesetze, die nur dann angewendet zu werden brauchen, wenn Du Ehrgeiz hast, das zu prestieren, was man Weltanschauung nennt. Ich zeige Dir die Wege, auf denen Du

eine starke Persönlichkeit, eine Individualität, ein Eigentöner werden kannst. Langt Dein Ehrgeiz auf dem Schlachtfelde der Theater- und Kunstkritik nicht so hoch, dann kanst Du Dir die Sache bequemer machen: Du hälst Dich in diesem Falle einfach an Reportage. Für einen guten, literarisch wohlangesehenen Normal-Kritiker genügt es, wenn Du jeden Abend im Theater Dein Pilsener trinkst, jeden Tag zur Kultivierung Deines Geistes einen Romanband liest, ein Konversations-Lexikon besitzest und gegen Mitternacht die Inhaltsangabe des zu besprechenden Stückes zu Papier bringst, sowie den Theaterzettel einmal abschreibst. Willst Du ein übriges tun, so erwähne, daß die Regie von Herrn Karlo M. Schulz-Müller zu Deiner Zufriedenheit gewesen sei und daß die Prinzessin Augusta Luise Viktoria in der Hofloge in einem lachsfarbenen Gewande à la Reine Katharine und mit einem weißseidenen Spitzenüberwurf à la Maintenon huldvoll dem Stücke beigewohnt und ihr allerhöchstes Wohlwollen bekundet habe —. Du bist klug und verstehst diese Winke! So nimm denn meinen Segen. Nimm aus meinen Händen dieses mein altes Kritiker-Tintenfaß. Man bereitete bekanntlich Tinte aus Gallenblasen der Schlupfwespe! Tinte ist also schon von Natur Produkt der Indignation und Ausfluß von Galle. In großen Massen verwendet sie in der Natur unser als Sepia bezeichneter Kollege Tintenfisch. Dieser unser frühester literarischer Kollege benutzt sie zu dem Zwecke, um seine Person mit blauem Dunst zu umbreiten, wofern er im Ozean sich irgendwie von Fischen, Polypen, Medusen oder andern Biestern gereizt, tangieret, beanstandet glaubt. Gebrauche, lieber junger Freund, auch Du dieses Tintenfaß im Einklange und in Harmonie mit der Natur, an deren mütterlichen Busen ein müder Veteran Dich hiermit in Treuen weitergibt . . . .

Maria / von Peter Hamecher

Sie war so arm und niedrig, daß der Fuß
der Gotteskinder ihre Spuren mied.
Am Heerweg bettelte ihr traurig Lied:
ein Reiter kam und bot ihr Hand und Gruß.

Noch kannt' sie nicht der Liebe strenge Haft.
Doch als sein Pferd er an die Weide band,
zerriß mit schnellem Griff sie das Gewand
und gab sich willig seiner wachen Kraft.

Sie war sein eigen zwischen Schlacht und Schlacht.
Dann stürmt' er weiter. Doch ein tiefes Glück
blieb morgendlich auf ihren hagern Wangen.

Sie trug es lächelnd in der Wälder Nacht.
Und wie aus Träumen, fern, schaut' sie zurück:
„Nun hat mein Herz das Licht der Welt empfangen.“

Kasperletheater

Nora am Hoftheater / von Adolar

Das Bureau des Intendanten. Der Intendant am Schreibtisch. Der Dramaturg, vom Diener gemeldet, tritt ein.

Intendant (den Dramaturgen herzlich begrüßend): Morjen, liebster Doktor. Na, Sie kleener Revolutioniste, Sie! Sie schütteln mir ja an meinem Hoftheater alles hübsch durcheinander. Erst Hauptmann, jetzt Ibsen . . . Morjen kommen Se mir am Ende mit ‚Kümmere Dich um Amelie‘ . . . (lacht aus vollem Halse).

Dramaturg: Aber Exzellenz, es ging doch wirklich so nicht weiter. Man mußte es doch wenigstens einmal versuchen. Warum sollen die Prinzen immer in andre Theater gehen, wenn sie Hauptmann und Ibsen sehen wollen?

Intendant: Na ja, lieber Doktor, das is 'n Standpunkt. Und der Hauptmann ... der hat ja eben auch von Seiner Majestät von Griechenland den Erlöserorden bekommen . . . Nu kann man ja gelegentlich mit dem Mann verkehren. Aber der Ibsen . . .

Dramaturg: Ach, einmal ist keinmal . . .

Intendant: I nee . . . Bester Lindau, reichen Sie dem Deibel 'n kleinen Finger, gleich will er die ganze Hand. Haben Sie nich das Berliner Tageblatt gelesen? Kaum haben wir die ‚Nora‘ avisiert, gleich verlangt man, ich soll Ibsens sämtliche Werke aufführen, ungekürzt, ‚Peer Brand‘ und ‚Das Fest auf Solneß‘, und was weiß ich alles. Da sehen Sies . . .

Dramaturg: Exzellenz, wir hatten Ibsen auch in Meiningen und . . .

Intendant: Deshalb is das Theater denn auch später abjebrannt.

Dramaturg: Und ich erinnere mich noch ganz genau . . .

Intendant: Halt, einen Augenblick. (Schellt. Der Diener kommt.) Doktor Lindau erinnert sich. Ich bin also für die nächsten vier Stunden nicht zu sprechen. (Der Diener geht.) Also nu bitte, lieber Doktor, erinnern Sie sich ruhig weiter . . .

Fünf Stunden später: der Dramaturg hört auf, sich zu erinnern.

Intendant: So, sind Sie nu fertig, lieber Lindau? Unwiderruflich? Na . . . (klingelt, der Diener kommt). Also jeben Sie mir mal Ibsens ‚Nora‘ her. Das Buch liegt im Kabinett . . . Und dann meinen neuen, langen Rotstift, ja . . . (Der Diener geht.)

Dramaturg (fassungslos): Aber Exzellenz . . .

Intendant: Lieber Lindau, nu seien Sie mal friedlich. Glauben Sie denn wirklich, ich kann die Nora so ohne weiteres auf mein Publikum loslassen? Aber . . . aber! Sehnse mal die ‚Versunkene Glocke‘. Na also, wie hübsch haben wir die kastriert. Aus der Glocke is . . . is 'n Glöckchen geworden. Die ganzen Rüdigkeiten von dem Waldschratt und von dem Nickelmann sind raus. So werden wir nu auch die Nora bearbeiten . . . (Der Diener bringt Buch und Rotstift.) So. „Mich

drängts, den Urtext aufzuschlagen" . . . (liest) Also, das hier, im ersten Akt, is sehr nett. Solche kleinen unfreiwillig aktuellen Anspielungen, die ziehen immer. Ich meine hier: „Nora: Aber Torwald, dies Jahr dürfen wir doch wirklich ein bischen über die Stränge schlagen. Helmer: Hör mal, Du, Luxus dürfen wir auch nicht treiben!" Merken Sie was? Bülows Sparsamkeitspolitik? Also da lachen die Leute . . . Ueberhaupt, der erste Akt, das ginge allenfalls. Die hohen und höchsten Herrschaften werden sichs ja nich recht vorstellen können, daß 'ne Frau ihrem Mann zuliebe Wechsel fälscht, und daß sie dafür noch 'ne Belobigung haben möchte. Na, aber weil Sies sind, lieber Doktor, werde ich dann oben in der Loge sein und den Herrschaften erklären . . .: Das sind eben norwegische Anschauungen . . . Ja, aber dann . . .? Liebster Lindau, nu kommt 'ne platte Unmöglichkeit. Also wenn die Szene vor Ihrer Majestät gespielt wird, dann verläßt die hohe Dame sofort unter Protest das Lokal.

Dramaturg: Aber um Gotteswillen, wo denn . . .?

Intendant: Herrje, das haben Se nich jemerkt? Sie ahnungsloser Engel, Sie. Also, Sie brauchen nur den zweiten Akt aufzuschlagen. Da is von Ihrem greulichen Doktor Rank die Rede. Herrgott, wenn ich den Herrn bloß ganz streichen könnte . . . . Also, da sprechen zwei Damen — bitte, darauf lege ich besondern Wert: — zwei Damen von diesem ekelhaften Kavalier, und Nora sagt wortwörtlich: „Sein Vater war ein ganz widerwärtiger Mensch, der sich Weiber hielt und so weiter —; und daher, verstehst Du wohl, war der Sohn von Kindheit an schon krank!"

Dramaturg: Exzellenz, ich beschwöre Sie, das muß gesagt werden! Sonst weiß ja niemand, was mit dem Doktor Rank los ist . . .

Intendant (erregt): Herr Doktor, diese wahrhaft katastrophalen Sätze werden nicht gesagt werden! Und wenn niemand weiß, was mit Ihrem Herrn Doktor Rank los is, na denn is et ooch noch so, verstehn Se . . .

Dramaturg: Ich . . . ich . . .

Intendant (beruhigend): Aber, lieber Doktor, wozu die Ekstase? Ich bin ja doch schließlich nicht nur ein sittlich empfindender Mensch, sondern auch 'n leidlich gescheiter Regisseur. Meinen Sie denn, ich weiß noch nicht, wie wir die Sache machen? Das is so einfach und so überzeugend. Also, Ibsens Wort in Ehren, Christine Linden fragt ruhig: „Sag mir, Nora, ist der Herr Doktor Rank immer so verstimmt wie gestern?" Aber dann erwidert Nora nur: „Na . . . der . . ; das ist mir der Richtige", wendet sich verschämt ab, Christine merkt, sagt: „Pfui . . . sowas", beugt sich auf die Näharbeit und schweigt. Sehen Sie, Doktor, das ist echt weiblich . . . und Ihre Majestät bleibt sitzen.

Dramaturg (zitternd): Und der nächste Satz . . . der mit den Hebeammen . . ?

Intendant: Wird natürlich auch gestrichen. Gott, in preußischen Königsschlössern verkehren ja diese Damen besonders häufig, hahahaha . . . Aber man spricht davon nicht coram publico.

Dramaturg: Exzellenz, darf ich einmal einen andern Dichter zitieren? Er ist Ihnen lieber als Ibsen . . .

Intendant: Bitte . . .

Dramaturg: „Nachbarin, Euer Fläschchen!" (Er entflieht. Der Intendant streicht allein weiter.)

Rundschau

Kainz als Richard der Zweite

Kainz spielte dieser Tage in Mannheim Richard den Zweiten. Für ein Gastspiel die denkbar geeignetste Rolle, denn in ihr erschöpft sich die Tragödie. Nun ist aber das Hinabgleiten dieses Schwächlings vom erlauchten Throne zum obskuren Tode äußerlich wenig dramatisch. Das Räderwerk der dramatischen Entwicklung wird nur vom Gegenspiel Bolingbrokes getrieben. Richard treibt nichts, er läßt sich treiben. Drum pflegt er auch in der landläufigen Darstellung matt und matter seinem Tod entgegenzuweinen, entgegenzuklagen — im Leben und Sterben gleich monoton.

Anders bei Kainz. Ihm wächst aus der Gestalt eine Tragödie voll Licht und Bewegung zu. So hell strahlt dies Licht, daß das äußerlich vorherrschende Widerspiel nicht anders mehr wirkt, wie ein Schatten, der das Licht grau umrändert.

Wie baut nun Kainz die Tragödie dieses Richard auf?

Erst liegt der König, weibisch gekleidet, mit trüben Augen, hängenden Backen und müde aufeinander klebenden Lippen, im Thron, sitzt nicht — liegt und schläft. Die Worte wälzen sich müde und verbraucht oder stürzen nervös und überreizt aus dem breiten, weichen Munde. Tat und Befehl sind ihm Kinder weibischer Laune oder erwachenden Cäsarenwahns oder hündischer Furcht vor dem Ungewissen. So trennt er im ersten Akte die beiden Kämpfer und verbannt sie, so legt er auf das Gut des toten Gaunt Beschlag.

Da kommt das Unglück über ihn. Das Königsblut braust auf. Mystische Schauer durchzittern ihn: der Himmel wird ihm helfen wider die Rebellen! Und immer neues Unglück tritt ihn an; da reift er, indes alle Müdigkeit aus seinem Körper weicht und jede Muskel neuem Unheil wollüstig entgegenzittert, zur Erkenntnis des ewigen Unglücks der Könige empor: „Denn im hohlen Zirkel, der eines Königs sterblich Haupt umgibt, hält seinen Hof der Tod.“ Jetzt ist er ganz zum Könige erwacht. Ein König, den der Verrat seiner Getreuen, seine eigene Hilfslosigkeit, den sein Leib adelt! Ein geheimnisvolles Leuchten der Hoheit geht von diesem Ohnmächtigen aus.

So tritt er — ohne helfende Wehr, ohne helfenden Willen, nur eingehüllt in das Erbarmen seines Falls — Bolingbroke gegenüber: er ist nicht mehr, will nicht mehr König sein. Ueber die herabgelassene Zugbrücke der alten Burg springt er (Kainz!) halb wie ein waidwund geschossenes Wild, halb wie ein mutwilliger Knabe, aber ganz adlige Schwachheit, Bolingbroke, seinem Verderben entgegen.

Und nun, da er ein machtlos Werkzeug in dessen Hand ist, steigt er am höchsten: nicht mehr ein leidender König ist er — er wird König der Leiden. Drum wird ihm auch die Szene des Verzichts auf Krone und Herrschaft zum höchsten Triumph. Kainz schlägt hier mit heller Stimme ganz naive, urmenschliche Töne an; Christus, der Hoheitsvolle, unter der niedern Judasschar. Er ist voll wehen Glücks, voll Wollust des Verfolgten, ganz leidergeben, ganz

Märtyrer, bereit, seine via passionis zu vollenden. Und der letzte Akt dieser Tragödie wird wundertief erfüllt von der Sehnsucht nach der Erfüllung seines Loses, von der Sehnsucht nach dem Nichts, nach dem Tode. Leidverklärt stirbt er seinen elenden Tod.

Kainz gestaltet aus dieser Tragödie der Schwäche die des unheldischen Heldentums, die Tragödie des Leidensweges einer einsamen, mißgeborenen Seele, die Tragödie eines Irrealisten, der verdammt war, König zu sein ...

Hermann Sinsheimer

Coriolan in München

Gelehrte Männer haben die Komposition des ‚Coriolan' vor der Technik der andern Shakespeare-Dramen gerühmt. Der wackere Viehoff geht so weit, das Werk als das kompositorisch schlechthin vollendetste des Dichters zu preisen. Als ich in Unterprima saß, hat uns ein wohlerfahrener Philologus die Vortrefflichkeit dieser Technik ausführlich und geflissentlich und an Hand der Theorie vom allgemeinen ins einzelne und vom einzelnen ins allgemeine gehend darzulegen versucht. Leider haben die planvollen und eifrigen Auseinandersetzungen dieses Biedermannes mich nicht überzeugt. Ich halte vielmehr die vielgelobte dramaturgische Einheit des ‚Coriolan' für eine äußerliche, scheinbare, akademische Einheit. Ich sehe keinen klaren, einheitlichen Konflikt, ich sehe nur eine Heldenhistorie, eine dramatisierte Lebensgeschichte, die in zwei Teile zerklafft: Coriolans Kampf mit der Plebs, Coriolans Kampf mit Tullus Aufidius. Der Zusammenhang dieser beiden Teile ist lose; etwas Gemeinsames, Folgerichtiges läßt sich nur mittels angestrengter Sophistereien aufzeigen. Seien wir ehrlich: der ‚Coriolan' ist ein schlechtes Drama. Und was schlimmer ist: er ist langweilig. Er ist schulmäßig, plutarchisch. Ohne Nervosität, eng. Es läßt sich eine Linie ziehen vom ‚Coriolan' bis zu Gottscheds ‚Sterbendem Cato'.

Da sind die Frauen, das Volk, Coriolan. Alles andre ist belanglos, blaß. Blasser als sonst irgend etwas bei Shakespeare. Dieses ganze Heer von Konsuln, Senatoren, Wachen, Tribunen, Feldherren, Dienern, Römern, Volskern, diese ganze papierene Fülle von Gestalten kommt, zieht, plappert, schlägt sich und macht Frieden, und das alles so reizlos, daß es uns nicht mehr Eindruck macht, als läsen wir in einem Schulbuch: Im Jahr 491 besiegte der Konsul Cominius die Volsker. Da sind dann die paar farbigern Gruppen. Die Frauen: Volumnia, eine strenge Matrone, groß, hart, voll Wildheit und Sturm und von pathetischer Beredsamkeit; und Virgilia, zart und schlicht und schmiegsam und von beredter Schweigsamkeit — „sie schweigt wie die errötende Rose, wie die keusche Perle, wie der sehnsüchtige Abendstern, wie das entzückte Menschenherz", preist Heine ihre holde Stummheit. Und das Volk? Mit königlicher Ueberlegenheit hat da der Aristokrat Shakespeare ein wüstes Gewimmel gezeichnet, zu klein zur Verachtung, einen eklen Schwall armseliger, schmieriger Wesen, zu elend, als daß der einzelne ein Gesicht hätte, nicht gut und nicht schlecht, aber widerlich in der Masse, ein Haufen Kot, immer wieder anders geformt von jedem Fuß, der auf ihn tritt.

Aus diesem Gesindel heraus steigt die Gestalt des Coriolanus. Cajus Marcius, ein edler Römer: heißt er im Personenverzeichnis. Und leider hat sich Shakespeare auch damit begnügt, ihn als edlen Römer zu zeichnen und als nichts weiter. Nun ist allerdings sein Adel, sein Patrizier-

tum von herrlicher, skrupelloser Ganzheit und prachtvoll seine Verachtung des Pöbels: aber sein Römertum, wie es Shakespeare versteht, ist etwas sehr Armes und Kahles. Fast nirgends weist Shakespeare seine Schranken, seine Abhängigkeit vom Zeitgeist so deutlich wie bei der Gestaltung römischer Helden (Brutus, der Cäsar der Cleopatra, Coriolanus). Diese Helden sind lauter elisabethanische Römer, naive Männer, merkwürdig bornierte Stoiker, deren Heroentum sich in blindem Drauflosgehen äußerst, in einer fast tierischen Andacht zur rohen, körperlichen Kraft. Solche Gestalten konnten nur in bewegten Zeitläuften entstehen, in einer Zeit des Krieges, die physische Vorzüge außerordentlich hoch einschätzt und den Heldenroman des Vergil über die nervösen Dramen des Euripides stellt. Merkwürdig nur, daß Shakespeare das Heldenideal seines Zeitalters so ohne jede eigene Zutat, so undifferenziert übernimmt. Cajus Marcius Coriolanus ist ohne Kritik und ohne Ethos, sein Leben ist gleichgültig, klein und sinnlos wie sein Ausgang, er ist der Held eines Indianerromans, er erlebt belanglose Abenteuer, kämpft mit belanglosen Gegnern und stirbt einen belanglosen Tod.

Man wende mir nicht ein, daß im Grunde eines Helden Leben und heldischer Tod immer etwas Tragisches in sich berge; man halte mir nicht Achilleus und Götz, den Brand und den Volksfeind entgegen. Der Pfarrer kämpft für das Recht Gottes, für das Recht der Menschen der Doktor; des Peliden stolz steigende und jäh stürzende Bahn ist von tiefer, schöner Symbolik, und Götz verteidigt die Farbe, die Buntheit seines Lebens gegen die andringende graue Nüchternheit. Coriolan kämpft für nichts, hat lächerliche Gegner und wird von einem οὔτις umgebracht. Was ist uns dieser Mann? Man bemerke übrigens auch, wie lieblos der Dichter mit Ausnahme weniger Volksszenen das ganze Werk behandelt hat. Wie abrupt der Schluß, wie kalt die Sprache! Alles in allem, ein schlechtes Drama, ein langweiliges Stück.

Die Aufführung des münchner Hoftheaters unter der Regie Kilians fand „auf neuer Shakespeare-Bühne" statt. Man liebt jetzt in München solche Reförmchen. Die neue Shakespearebühne brachte ein paar hübsche Dekorationen, die man sich trotz philologischen Bedenken wohl gefallen lassen mochte. Recht glücklich stilisiert waren vor allem ein neutraler freier Platz in Rom, die Szene vor dem Tor und die Straße vor dem Haus des Aufidius. Geschickt betonte Kilian die Zerlumptheit, die innere und äußere Armseligkeit des Pöbels. Aber Herr Jacobi ist kein Coriolan, dem man das Recht zugestehen möchte, den Pöbel zu verachten. Ein sonores Organ und ein schöner Kopf machen noch keinen Helden und statt der innern Glut, die sich und die andern verzehrt, vermag Jacobi nur bengalisches Feuer zu entflammen. Die Volumnia der Frau Schwartz ist viel weniger beredt als die lieblich schweigsame Virgilia der Lossen. Unglaublich farblos sind die Tribunen, Wohlmuth, ein Molièrespieler von seltenen Gaben, ist für den Menenius zu steif und höfisch, Schröder zu hölzern und stereotyp für den Cominius. Unter den Statisten, die die zahlreichen kleineren Rollen gestalteten, machte sich ein Herr Kalkum durch einen herausfordernd edeln und geistlosen Römerkopf bemerkbar.

Lion Feuchtwanger

Aus der Praxis

Elektrische Bühneneffekte / von Wilhelm Biscan

Außer den Stimmungen, die den verschiedenen Tages- und Nachtzeiten entsprechen, und die durch die geschickte Wahl verschiedener Farben und verschiedener Leuchtstärken einzig und allein mit Hilfe des Bühnenregulators erzielt werden, gibt es im Theater noch eine Anzahl besonderer Bühneneffekte, die durch besondere Mittel hervorgerufen werden.

Eine ganz vorzügliche Wirkung bringen die Quecksilberdampflampen auf der Bühne hervor, da sie nicht nur am günstigsten das Mondlicht wiederzugeben imstande sind, sondern auch, gemischt mit etwas roter Beleuchtung, für die Darstellung der Abenddämmerung dienen.

Dem Ausspruche hervorragender Beleuchtungstechniker zufolge eignet sich kaum eine zweite Beleuchtungsart dazu, die eigentümlichen Lichter, welche über den Fluren lagern, wenn die Sonne im Untergang begriffen oder bereits untergegangen ist, nachzuahmen. In erster Linie sind hier wohl nur die Lampen mit selbständiger Zündung verwendbar, wie etwa die von der A. E. G. erzeugte und in den Handel gebrachte Dr. Aronsche Quecksilberdampflampe.

Durch Bogenlampen, die zwischen den Sofitten hängen, wird auch das Blitzen und Wetterleuchten in einer einfachen und vorzüglichen Weise nachgeahmt. Man hat für diese Effekte drei Methoden, und zwar das Ein- und Ausschalten gewöhnlicher Bogenlampen, die Verwendung eigener sogenannter Blitzlampen, und endlich diejenige einer Kombination der weißen und blauen Glühlampen, die auf kurze Augenblicke ein- und ausgeschaltet werden. Besonders das Wetterleuchten läßt sich in einfachster Weise auf diese Art nachahmen. Hierbei kommt es auf das Geschick des Beleuchters an, um in kurzen und etwas längern Intervallen das Unruhige des Blitzlichtes, wie wir es in der Natur wahrnehmen können, herzustellen.

Die Blitzlampen sind höchst einfache Hauptstromlampen die entweder zwischen den Sofitten oder Kulissen aufgehängt werden, oder aber auch direkt von der Hand bedient werden. Sie sind mit einer Dämpfvorrichtung versehen, damit beim Unterbrechen des Stromes die Kohlen nicht durch das Aufeinanderfallen ein unnötiges Geräusch verursachen. Sie bestehen aus einem feststehenden Träger für die positive Kohle und einem mit einem Eisenkern, der in eine Spule ragt, verbundenen Träger für die negative Kohle und sind in ein Gehäuse aus Schwarzblech eingebaut, das an der Vorderseite nur durch eine Glasscheibe abgeschlossen ist und an der Rückseite einen Handgriff besitzt. Der Einschalter, ein gewöhnlicher Taster, kann an der Lampe selbst, bequemer aber an irgend einer andern Stelle dem Inspizienten oder dem Beleuchter zugänglich gemacht werden. Eine kräftige Feder bildet den einen Pol, ein Kontakt den zweiten. Durch Niederdrücken der Feder und rasches Loslassen tritt die Lampe in Funktion. Die Blitze einer solchen Lampe sind sehr gut und charakteristisch, besonderes, wenn man die Kohlen mit Kaliumsalzen tränkt.

Diese Lampen dienen übrigens auch dazu, um am Prospekt der Hinterbühne in täuschender Weise Blitzstrahlen erscheinen zu lassen. Zu diesem Zweck setzt man vor die helle Glasscheibe eine zweite Scheibe, die gleichmäßig mit schwarzer Oelfarbe bestrichen ist und auf der mit einer feinen Nadelspitze die Linien des Blitzes durch Auskratzen der Farbe hergestellt sind. Es ist klar, daß auch für diese Blitzstrahlen nur ein momentanes Einschalten der Lampe erforderlich ist.

Mit Starkstrom läßt sich hier und da auch das Funkensprühen erzielen, wie es, zum Beispiel, beim Gefecht zwischen Faust und Valentin vorkommt, wo bei jeder Berührung der Degen helle Funken sprühen, oder in der Szene, in welcher Siegfried am Ambos das Schwert schmiedet. Diese sehr schönen und für das Publikum stets interessanten Lichteffekte werden in der Weise erzeugt, daß die betreffenden Teile, wie im ersten Falle die Degen, im zweiten der Ambos und das Schwert, mit je einer Leitung in Verbindung gebracht werden, die sich an das Netz anschließt. Ein direkter Anschluß ist jedoch nicht möglich, da durch das Kreuzen der Klingen oder das Schmieden des Schwertes auf dem Ambos Kurzschlüsse hervorgerufen würden; man würde sogar Gefahr laufen, ein Aneinanderschweißen der betreffenden Metallteile herbeizuführen. Aus diesem Grunde schaltet man Lampenbatterien von entsprechender Größe ein, um bei Berührung der genannten metallischen Gegenstände entsprechende Unterbrechungsfunken zu erzeugen. Auch kann man an Stelle von Lampenbatterien, die immerhin versteckt angebracht werden müssen, damit das von ihnen ausgehende Licht nicht stört, Induktionsspulen verwenden, das sind Drahtwindungen, die über einen Eisenkern gelegt sind, um eine hohe Selbstinduktion beim Unterbrechen hervorzubringen. Nicht unwichtig ist es, daß die betreffenden als Stromunterbrecher, oder als Schließer verwendeten Gegenstände an ihrer Oberfläche möglichst rauh und womöglich aus Stahl gefertigt sind.

Reines Eisenpulver wie in Apotheken und Drogerien erhältlich, erhöht dort, wo es sich anwenden läßt, die Wirkung außerordentlich. Eine kleine Menge dieses Pulvers, beispielsweise auf den Ambos gestreut, erzeugt zahlreiche Funken, die weitab sprühen und sternförmig verbrennen. Die Anwendung dieses Pulvers ist gänzlich gefahrlos. Zur Imitation feurig flüssiger Metalle eignet sich das fließende Wasser, welches durch starke Lichter durchleuchtet wird.

Auch Ströme niedrigerer Spannung, von mehreren hintereinandergeschalteten Akkumulatorenzellen, oder auch nur einer einzigen Zelle, finden im Theater vielfach Anwendung für besondere Lichteffekte; so benötigt man beispielsweise einzelne kleine Akkumulatoren zum Betriebe kleiner Glühlämpchen für Diademe, für die Beleuchtung von Lanzenspitzen, vom Schwertgriff (in der ‚Walküre‘) und so weiter. Zu diesem Zwecke eignen sich vorzüglich kleine, in Zelluloidgehäusen eingeschlossene Akkumulatoren, bei welchen der zwischen den Platten befindliche Raum mit Asbest oder Glaswolle ausgefüllt ist, und welche man als Trockenzellen zu bezeichnen pflegt. Ein Austreten der Säure, die durch die Adhäsion der betreffenden Körper festgehalten wird, ist bei diesen Zellen ausgeschlossen, und obwohl sie eine geringe Kapazität haben, reichen sie doch vollauf hin, kleine Glühlämpchen während der Dauer des Bedarfes zu speisen. Man verwendet heute ausschließlich Metallfäden für diese kleinen Lämpchen, da sie einen sehr geringen Stromverbrauch und ein sehr schönes weißes Licht geben. Auch größere Akkumulatoren, die irgendwo unter der Bühne Aufstellung finden, werden zur Speisung kleiner Glühlämpchen verwendet, wenn es sich darum handelt, Irrlichter oder leuchtende Johanniswürmchen und ähnliche mit dem Dunkel des Waldes kontrastierende Lichterscheinungen nachzuahmen, wie es etwa die Oper ‚Hänsel und Gretel‘ verlangt. Zur Herstellung von Irrlichtern befestigt man kleine Osmiumlämpchen an langen Stahldrähten und benutzt diese Drähte als eine Leitung, während ein sehr dünnes isoliertes Drähtchen, mit diesem Stahldraht parallel geführt, die zweite Leitung bildet. Man schließt sämtliche Lämpchen parallel an eine Akkumulatorenzelle und führt ein ganzes Bündel solcher Drähte mit kleinen Lämpchen an den Enden durch den Boden der Bühne aufwärts. Ein Zittern der Hand, welche dieses Bündel hält, genügt, um ein wirres Durcheinanderbewegen der kleinen Lämpchen zu erzielen. Ist eine zweite Person damit beschäftigt, die einzelnen Lämpchen ein- und auszuschalten, so daß ihre Zahl sich ändert, so wird das Bild im höchsten Grade täuschend. Irrlichter kann man auch durch kleine, leicht blau gefärbte Kerzenlampen, die mit geringerer Spannung als zum Hellglühen er-

forderlich ist, gespeist werden, und die an möglichst dünnen Drähten von den Sofitten herabhängen und in leichter Bewegung erhalten werden, nachahmen.

Auch durch Geißlersche Röhren lassen sich Irrlichter ausgezeichnet nachahmen. Zum Betriebe Geißlerscher Röhren verwendet man kleine Induktionsapparate.

Brennende Feuer im Herde werden in der Regel blos durch rote Glühlampen, die zwischen das Holz gelegt werden, täuschend wiedergegeben. Aber es werden hierzu auch in günstiger Weise hohle Glaskörper verwendet, in welchen die Glühlampen verborgen sind.

Hell lodernde Flammen sind auf folgende Art hervorzubringen: Aus einem äußerst dünnen, hellrot gefärbten Seidenstoffe (sogenanntem Sura) werden spitzzulaufende Lappen von unregelmäßiger Form geschnitten, diese an dünnen Drähten befestigt und vor dem Gebrauch auf diese Drähte niedergelegt. Unterhalb der Drähte aber wird ein Ventilator (oder je nach Größe des Feuers mehrere Ventilatoren) angebracht, der einen kräftigen Luftstrom nach oben erzeugt. Dieser Luftstrom bläst die Seidenlappen, die eine Länge bis zu 75 cm haben können, senkrecht nach oben, wobei die leichte Seide in wellenförmige Bewegung gerät. Eine Anzahl stärkerer rot gefärbter Lampen beleuchtet die Lappen, wodurch die Täuschung vollkommen wird.

Ein Abschnitt aus dem Buch: ‚Elektrische Lichteffekte', das im Verlag von Carl Scholtze zu Leipzig erscheint.

* * *

Annahmen

Marco Brociner: Hinter dem Vorhang, Komödie. Wien, Bürgertheater.

Paul Schmidt: Kaiser Otto der Dritte, Drama. Leipzig, Schauspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

1. 4. M. Hartig: Der gute Ruf, Schauspiel. Hagen, Schauspielhaus.

2. 4. Fritz Ernst: Jürgen Wullenweber, Schauspiel. Detmold, Hoftheater.

5. 4. Heino Friedrich: Besiegte Sieger, Schauspiel. Magdeburg, Stadttheater.

Ferdinand Hesse: Der Abschluß, Drama. Kattowitz, Stadttheater.

E. John: Abgestürzt, Drama. Hamburg, Ernst-Drucker-Theater.

2) von übersetzten Dramen

du Maurier: Eines Engländers Heim, Sensationsstück. Berlin, Neues Theater.

3) in fremden Sprachen

Karl Mašek: König, Tragödie. Prag, Tschechisches Nationaltheater.

F. T. Marinetti: König Fraß, Satirisches Schauspiel. Paris, Théâtre Marigny.

Catulle Mendès: Die Kaiserin, Schauspiel. Paris, Théâtre Réjane.

Neue Bücher

Richard Elsner: Gerhart Hauptmanns ‚Griselda'. Berlin, L. M. Barschall. 23 S. Mk. —,30.

Dramen

Hans Reinhart: Der Garten des Paradieses, Dramatische Rhapsodie aus Andersen. Winterthur, Albert Hoster. 54 S.

Todesfälle

4. 4. Irmgard Leßmann in Berlin. Mitglied des Berliner Theaters.

Monta van Nieuwland in Amsterdam. Geboren am 21. Februar 1842 in Rotterdam. Hervorragendes Mitglied des Grand Théâtre in Amsterdam.

Adolf Sonnenthal in Prag. Geboren am 21. Dezember 1834 in Budapest. Mitglied des wiener Burgtheaters.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 16
22. April 1909

Tragik und Drama / von Richard Dehmel

(Fortsetzung)

Wer weiß, ob es in Wahrheit ein Glücksfall für die Entwicklung der deutschen Dramatik war, daß Lessing uns zu Ehren Shakespeares die klassische Tragödie der Franzosen als matten Abklatsch der Antike verekelt hat. Mit ihrer sehr maßbewußten Haltung auf Grund eines menschlich wie künstlerisch äußerst vornehmen Pflichtgefühls — (über jede tragédie könnte man ‚Noblesse oblige' als Motto schreiben) — hätte sie gerade als zuchtvolles Gegenmuster zu Shakespeares mißverstandener Willkürform dienen können und würde dann vielleicht die romantische, schon unsern Klassikern eigene Verwirrung der tragischen Begriffe verhütet haben. Daß Schiller und Hebbel in ihrer reifsten Zeit dem französischen Stil wieder näher traten, wurde leider so gut wie gar nicht beachtet und wird selbst heute noch nicht genug gewürdigt. Die Motive des spanischen Dramas aber, die unsre Romantiker eine Zeit lang mit modischem Eifer begönnerten, haben zum Glück erst recht nicht gehaftet; entweder boten sie (Lope de Vega) blos ein geistig leichteres Kaliber der Shakespearischen Sündenabenteuer, oder sie lagen (Calderon) mit ihrer katholisch prunkenden Schwarmgeisterei dem protestantischen deutschen Gewissen zu fern, trugen also wohl höchstens dazu bei, unsre launische Querköpfigkeit (bestes Beispiel: Grillparzer) noch etwas schrullenhafter zu machen. So haben denn bis in die neuste Zeit — bis sich das skandinavische Drama plötzlich von Shakespeare emanzipierte — nur die griechische und die englische Tragik als allgemein anerkannte Muster auf unsre Dichtung eingewirkt; und ebenso anerkanntermaßen sind diese Muster von keinem einzigen deutschen noch sonst einem Dramatiker bisher an tragischer Wirkung erreicht, geschweige übertroffen worden. Wie wäre das auch möglich gewesen? Wer kämpfte denn noch um die Weltordnungen, um die sich die heldischen Konflikte dieser Tragödien so heftig drehten? Welcher Künstler hätte für Lebenswerte, die entweder endgültig festgestellt oder ins Wanken geraten waren, den starken Formtrieb

der Vorfahren aufbringen können? Schon bevor die politischen Revolutionen den idealen Entwicklungswillen der verschiedenen Volksklassen spalteten, hatte die philosophische Aufklärung in den obersten Bildungskreisen all die sozialen und religiösen Ueberzeugungen erschüttert, auf denen die instinktive Moral jener tragischen Motive ruhte. Man glaubte nicht mehr an die göttliche Aufsicht über das einzelne Menschenleben, also auch nicht an die Auserwähltheit gewisser Helden zur Selbstvernichtung, weder an einen vorbestimmten noch an den freien Willen zum Schicksal; und neue allverbindliche Richtungspunkte für die Willenskräfte der Menschenwelt waren noch nicht aufgetaucht.

Zwar versuchte die deutsche Philosophie aus dem Bankrott der göttlichen Weltordnung ein ewiges Sittengesetz zu retten: der freie Wille sollte sich durch sich selbst beschränken, und Kants Dogma vom kategorischen Imperativ, das auch noch hinter Hegels Grundsatz vom selbstbedingten Widerspruch wie hinter Schopenhauers Willen zur Selbstverneinung und Nietzsches Macht zur Selbstüberwindung steckt, spiegelte sich in Schillers, Hebbels und Richard Wagners Konflikten ab. Aber unter diesem kritischen Idealismus verkümmerte nur die tragische Logik; schon bei Schiller steht der pessimistische Spruch, der die heldische Aufopferung eigentlich zur sinnlosen Bagatelle stempelt: „das Leben ist der Güter höchstes nicht.“ Weder Shakespeare noch gar die antike Tragödie hätte dergleichen aussprechen können; man würde ein solches Wort des Dichters für sündhafter empfunden haben als die ärgste Freveltat seiner Gestalten. Und mit dieser blos negativen Moral kam das poetische Pathos natürlich über die sentimentellen Motive der alten Dogmen doch nicht hinaus, blieb drin stecken und wurde wurzelfaul, so sehr auch Wagners Bastardgenie durch musikalische Exaltationen den Grundschaden zu verbergen bemüht war. Sogar die rein triebhafte Zweckmäßigkeit, die den Untergang des tragischen Kämpfers um seiner leidvollen Unvernunft willen einfach sinnlich notwendig macht, verzwickte sich zu einer zwecklosen, übersinnlichen Gerechtigkeit, die den Trieb der starken Persönlichkeit zu machtvollen Erlebnissen a priori als sträfliche Schuld ausgab, um eines lehrhaften Schicksalbegriffes willen. Eine unmenschliche Erhabenheit sollte die göttliche ersetzen, ein zur reinen Vernunft verpflichtendes Schicksal, das allenfalls nirwanische Geister, aber keinen wirklichen Menschen zu erheben vermag. So erklärt es sich, daß man selbst bei Hebbel, trotz der gewaltigen Willenskraft seines dramatischen Kampfgefüges, in seiner tragischen Begründung immer auf einen schwachen Punkt stößt, auf eine erklügelte Mißgeschicktheit, eine ausgerechnete Ohnmacht der Leidenschaften, deren sittlicher Allgemeinwert dem instinktiven Intellekt fraglich bleibt, wodurch auch die sinnliche Einzelwahrheit des Schicksalfalles anfechtbar wird. An Wagner darf man bei dieser ganzen Frage überhaupt keine klaren Ansprüche stellen, da die poetische Komposition ihm überall nur als Klettergerüst zu musikalischem Pathos diente, und das liegt außerhalb der moralischen Sphäre. Er ist ebenso viel oder wenig ein Dichter, wie ein brünstiges Maultier ein Rasse-

pferd ist, und mit der attischen Tragödie läßt sich sein sogenanntes Gesamtkunstwerk schon deshalb nicht zusammenkoppeln, weil das Verhältnis dort umgekehrt lag: Musik und Tanz bedienten die Dichtkunst, was nichts mit der Doktorfrage zu tun hat, ob der poetische Rhythmus vielleicht „aus dem Geist der Musik geboren" sei. Doch auch bereits bei Grillparzer und in den ersten Kleistschen Dramen zeigen die tragischen Konflikte einen Mangel an sichern Lebenswerten, der ihren Idealfiguren einen seltsam erdfremden Anstrich gibt, eine weltflüchtige Eigenbrödelei, die sich in einer mystischen Sehnsucht nach „Entwerdung zum ewigen Sein" verzehrt und später bei Hebbel und Wagner fast Manie wird. Diese Helden wandeln allesamt in einer ästhetischen Atmosphäre, die auf dem realen Boden der Menschheit sofort sehr komisch verdunsten würde. Es sind daher meistens historische Helden mit unhistorischer Handlungsweise, obwohl sich die Dichter geradezu ein künstlerisches Verdienst daraus machten, ihnen den unkontrollierbaren Typus irgend einer toten Zeit aufzuprägen, beileibe nicht den ihrer eigenen Zeit; alle frühern Tragiker taten unwillkürlich das Gegenteil, von den Franzosen, Spaniern und Engländern bis auf die alten Griechen zurück. Hier also steht der Kunstbegriff ‚Held', wenn auch nicht schnurstracks in Widerspruch, so doch kaum noch in Zusammenhang mit den wirklich geschichtlichen Ansichten über heroische Lebensführung. Von Bonaparte gar nicht zu reden, aber Volkshelden wie Blücher und Lützow, Murat und Ney beweisen deutlich, wie sehr man die unbekümmerte Tatkraft trotz allen Moralskrupeln damals schätzte.

Es begreift sich allein aus der sittlichen Sehnsucht des menschlichen Entwicklungswillens, daß gerade der seelisch zerrissenste Dichter jener idealisch komplizierten Epoche — der Selbstmordskandidat Kleist im ‚Prinzen von Homburg' — am Ende seiner romantischen Laufbahn die beispiellose Natürlichkeit wagte, einen tragisch angelegten Konflikt als eine untragische Harmonie veredelnder Triebkräfte zu entpuppen, ohne wie Shakespeare zur Komik zu greifen: durch einen rein praktischen Pflichtbegriff, der zwar wenig ewige Seligkeit, doch um so mehr zeitliche Wohlfahrt verbürgt. Hier wird der heldische Machtwille nicht gebrochen, denn der Schauder des Prinzen vor dem Tode ist lediglich physisch und momentan, nicht moralisch sub specie aeterni; sondern an seinem leidvollen Schicksal erstarkt er zu der ihm angemessensten, uns allen dienlichsten Werdelust. Aber dieser lebensmutige Kunstgriff, der dieses Drama zur Wiege der Mannszucht künftiger Geschlechter heiligt, wurde damals noch keineswegs auf seine Tragweite hin verstanden. Selbst der alte Goethe wollte nichts davon wissen, befangen in seiner Antipathie gegen des Dichters dämonisches Naturell und — in der zahmern Dämonie seiner eigenen Naturanlage. Denn Goethe im Gegenteil hatte versucht, aus dem kritischen Umschwung jener Uebergangszeit, deren skeptische Nachwehen wir noch heute in unsern Achseln zucken fühlen, ein neues tragisches Motiv zu entwickeln. Ihn quälte der richtunglos schwankende Wirbel der „zwei Seelen, ach, in der

Brust", an dem sich Kleist mit wilder Entzückung berauschte, wie am Urquell der Schaffenskraft selbst. Sein ganzes langes Leben lang war er vergebens darauf bedacht, sich diesen haltlosen Stimmungsdrang wieder und wieder „vom Leibe zu schreiben". Er nahm ihn geradeswegs für den Grund all der leidenschaftlichen Unvernünfte, die einst den heldischen Untergang zur erhebenden Notwendigkeit machten; und so wurde Faust mit seinem Schatten Mephisto zum weltversucherischen Prototyp des Menschen ohne sittlichen Schwerpunkt, des Menschen jeder Uebergangszeit. Was Wunder, daß der Selbstkenner Goethe spornstreichs aus dem Häuschen geriet, sobald man ein Wort über sittliche Zwecke des Kunstschaffens verlauten ließ! Aber derselbe Goethe hat die Kunst als ‚Auslegerin der Natur' gefeiert; wieso dann nicht in gewissen Grenzen auch als sittliche Auslegerin! Allerdings, der oberste Wert der Kunst schwebt über jedweder Sittlichkeit, bestimmt sich allein durch die freie Freude an einer möglichst reichen Fülle maßvoll gebundener Gefühlsbewegungen. Aber worauf erstreckt sich die Bindung? In den Grenzen der verschiedenen Künste auf verschiedene Bewegungen! In der dramatischen Kunst sind es Willenskämpfe, und im spezifisch tragischen Drama eben moralisch vernichtende Kämpfe. Und weil hinter Goethes tragischem Leitmotiv keine absolute Moral mehr regiert, kein williger Glaube an einen allgültigen Zweck in der einzelmenschlichen Lebensführung, sondern nur ein Unwille gegen Zwecklosigkeit, keine ideale Unvernunft gewaltiger sinnlicher Leidenschaften, sondern lediglich die reale Unlust einer übersinnlichen Sehnsucht, darum verfehlt dies Motiv sein Endziel; darum ist Faustens ‚höchster Augenblick' ein in jedem Betracht höchst untragischer, höher noch als der Kleistische Aufschwung, nämlich das zeitliche ‚Vorgefühl' der unvernichtbaren Mitwirkung am ewigen Schaffensglück der Welt. Was dagegen an tragischer Wirkung im Faust steckt, erweist sich von selbst als untergeordnet, ragt einesteils (seine Willenswandlung durch des verführten Gretchens Tod) kaum hinaus über das unheldische Rührstück, das eine löbliche Selbstbescheidung bürgerliches Trauerspiel nannte, anderenteils (seine Willensbrechung durch den trotzdem geprellten Teufel) nicht heran an Shakespeares protestantischen oder nordkatholischen Furor, sondern höchstens etwa an Calderons jesuitischen Enthusiasmus. Gar in den Dramen, wo jenes Unlust-Motiv nicht dem Prinzip der ewigen Schaffenslust als untergeordnetes Werkzeug dient, sondern selbstzwecklich die Handlung lenkt, da entstanden die tragisch angehauchten, lyrisch ersterbenden Stimmungshelden, die Clavigo, Fernando, Egmont, Tasso, die uns dann heimsuchten bis ins vierte Glied, bis hin zum Oswald der ‚Gespenster' und zum Johannes der ‚Einsamen Menschen', zum Baumeister Solneß und Glockengießer Heinrich: lauter mitleiderregende Urenkel Hamlets, herabgerutscht von dem steilen Thron des ‚zeiteinrenkenden' Heldenwillens auf den brav bürgerlichen Lehnstuhl sozialkritischer Resignation.

Denn allmählich war die Moraldogmatik das metaphysische Kopfstehen müde geworden und auf ihre physiologischen Hinterbeine zurückgefallen;

an die Stelle abstrakter Spekulation über das Individuum trat die konkrete Massenbeobachtung, die statistische Untersuchung des Durchschnittsmenschen, gestützt auf die Naturwissenschaft. Man studierte die ‚Macht der Verhältnisse‘, besonders die der hemmenden, da für die treibenden — bei dem Wissenschaftsglauben an eine ‚natürliche Auslese‘ — kein kultureller Maßstab mehr sicher genug schien; die Entartung springt eher in die Augen als der tastende Schritt der Entwickelung. Den überspannten Vernunftgeboten des dogmatischen Idealismus war eine solche Abspannung der enttäuschten Gemüter gefolgt, daß man einstweilen auch der Stimme des idealen Instinktes mißtraute, die aus der ‚natürlichen Auslese‘ sprach. Besonders wir jungen deutschen Dichter, uneingedenk des Kleistischen Beispiels, verspürten bei jeder Anwandlung von irgendwelchem moralischen Pathos gleich eine Art hygienischer Angst, das Schwindsuchtsgespenst vom seligen Schiller huste uns heimlich über die Schulter. Wir schluckten lieber die bittern Pillen der Ibsenschen Apothekertragik, mit denen der nordische Schwarzkünstler das ‚moderne Milieu‘ zu purgieren gedachte, nachdem er die Shakespearesche Eysenbarth-Kur und Doktor Faustens Alchymie am alten Adam ausgeprobt hatte. Die biologische Hypothese von der Anpassung an die Umstände, von der Fortpflanzung passender Anlagen und der schließlichen Ausmerzung unpassender, wurde zu einer Schicksalsmacht umgedichtet, deren unheimliche Zwangsgewalt mit der antiken Nemesis und der Erbsünde des Mittelalters eine fatale Aehnlichkeit hatte, nur daß sie nicht mehr, wie ehemals, auf Kraftgestalten anwendbar war, sondern blos noch auf die schwächlichen Söhnchen einer grausam stiefmütterlichen Natur. Man verkannte, daß derlei Hypothesen keine notwendigen Lebensgesetze der geistigen Menschennatur vorstellen können, geschweige der seelischen Allnatur, da sie sonst keine Ausnahmen zulassen würden, keinerlei selbsteigenen Schöpfungstrieb (weder ‚Variationen‘ noch ‚Mutationen‘) — daß sie vielmehr bloße Regeln sind, gewonnen aus der Beobachtung einiger weniger Körpermerkmale an einer willkürlich daraufhin untersuchten Gruppe von Geschöpfen. Daher die Wahl der tragischen Stoffe aus den mancherlei Durchschnittsgebresten der Neuzeit, für deren Einfluß auf den persönlichen Willen man die anscheinend zuverlässigsten, nämlich auffälligsten Kennzeichen hatte, und die Anpassung des dramatischen Stils an die alltäglichste Wirklichkeit. Schließlich kam Hauptmann sogar auf die kühne Idee, daß füglich nicht mehr die Einzelseele, sondern die sogenannte Massenseele als die eigentlich tragische Person der Weltgeschichte zu gelten habe; er, der mit offenbarer Absicht die Bezeichnung ‚Tragödie‘ wie ‚Trauerspiel‘ sonst überall vermieden hat, obwohl er sehr oft die ‚traurige Rührung‘ an die entscheidende Stelle der Handlung setzte, betitelte seinen Florian Geyer als ‚die Tragödie des Bauernkriegs‘. Die Tragik sollte wohl darin liegen, daß eine ratlose Menschenherde, wie sie schon in den ‚Webern‘ herumbiesterte, nun auch noch planlose Führer kriegte, daß ein aus der Art geschlagener Adliger einen verkommenen Bauernhaufen zu einer Heldenschar umzüchten wollte,

daß aber der beste Wille nichts hilft bei — schlechtbeschaffener Willenskraft. Und all das, nachdem bereits Schiller im ‚Tell', Kleist in der ‚Hermannsschlacht', Grabbe in den ‚Hundert Tagen', ja indirekt selbst Otto Ludwig in den verzwackten ‚Makkabäern' mit instinktivem Glaubensmut klargestellt hatten, daß eine tatsächlich heldische Volksmasse ein sittlich unüberwindliches, also untragisches Wesen ist; selbst wenn sie im wirklichen Lebenskampf widrigen Umständen unterläge, wäre sie nicht unterliegenswert, das heißt: ihr Untergang wäre nicht kunstwirksam oder aber nicht unglückselig, keine erlösende Selbstvernichtung eines leidvoll unvernünftigen Willens, sondern die seligste Selbstbehauptung — „Tod, wo ist nun dein Stachel! Hölle, wo ist dein Sieg!" —

Was die Dichtkunst durch Shakespeare erworben hatte, die unbedingte Verinnerlichung der tragischen Notwendigkeit, meinte sie wieder abschaffen zu sollen, weil der Wissenschaft eingefallen war, daß die freiwillige Selbstbestimmung nur eine eingebildete Kraft neben den wirklichen Naturkräften sei. Als ob nicht all unsre Ansichten über die ‚Kräfte' der ‚Natur' (einst hießen sie ‚Götter' und ‚Ding an sich') ganz ebenso eingebildet wären. Als ob nicht auch die Einbildungskraft eine ‚wirkliche' Naturkraft wäre, vielleicht die allerwirklichste. Als ob nicht die Einbildung freier Willenskraft etwas für uns recht Wertvolles sein und in den wertvollsten Menschenkindern trotz allen übrigen Kräften wirken, das heißt: Handlungen bestimmen könnte. Als ob nicht, wenn überhaupt noch Tragik, ein notwendig verderbliches Schicksal bei einem machtvollen Heldenkampf nun eben durch beiderlei Triebkräfte, inwendige und äußere, selbstherrliche und fremdwillige, ursprüngliche und aufgedrängte, begründet werden müßte. Oder hatte man etwa die bange Ahnung, daß eine vollkommene Gleichherrschaft beider Arten von Kampftrieben ein seelisches Gleichgewicht herstellen würde, das einen tragischen Willen zur Macht gar nicht mehr glaubwürdig scheinen ließe? Und deshalb Umstandsknechte als Helden? Deshalb die Tragik der Impotenz im Zeitalter Bismarcks, Lassalles und Stanleys?! Deshalb im geistvollsten solchen Schicksalsfall, wenn nämlich der Dichter dem traurigen Hingang seiner unselbständigen Gestalten doch eine gewisse sittliche Haltung oder Bedeutung verleihen wollte, der Ersatz des idealen Konfliktes durch ein symbolisches Problem, das ist: ein rätselhaftes Gleichnis, das einem nicht selbstverständlichen Vorgang einen vermutlichen Sinn geben soll (vergleiche den ganzen späten Ibsen, Hauptmanns Märchenstücke, Maeterlincks Traumspiele). Also nicht blos der tragische Schwerpunkt, auch das dramatische Grundgefüge verschob sich dann ins Unfaßbare; statt die moralische Symbolik in die Charaktere zu legen, das heißt: in die Träger des Zusammenhanges zwischen Motiven und Konflikt, wurde sie nur noch den Situationen mit lyrischen Kunstgriffen aufgeheftet, durch Anspielungen im Dialog, mußte somit möglichst zweideutig bleiben, um nicht ins kunstwidrig Eindeutige, lehrhaft Erklärende zu geraten. Daher am Schluß statt entscheidender Katastrophen eine tiefsinnig unentschiedene Krisis, die

verstohlen am ewigen Leben hängt, das große Fragezeichen der Kleingläubigkeit. Daher aber auch das Gefühl des Zuschauers, selbst wenn die Handlung ihn erschüttert oder die Dichtung ihn entzückt, daß mit dieser Trauer- und Schauerstimmung, trotz peinlichster Anpassung an erlebte oder geträumte ‚Wirklichkeiten', dennoch ein unwahres Bild der Menschheit (alias Weltbild) geschaffen wird. Die Tragik hat sich hier sozusagen in ihr eigenes Bockshorn gejagt. Diese ‚Helden', wenn man sie überhaupt noch mit diesem Schlagwort bedenken darf, stehen nicht nur außer Beziehung, sondern geradeswegs in Gegensatz zu jedem heldenhaften Begriff, der je in der Menschenwelt galt oder noch gilt. Es sind ausschließlich ästhetische Idealfiguren; und da ihr tragisches Pathos unvollkommen ist, so bliebe bestenfalls zu erwägen, ob etwa ihre dramatische Rhythmik trotzdem machtvollkommen genug ist, den obersten Kunstwert auszuwirken.

Auf alle Fälle hat sich herausgestellt, und zwar an Werken verschiedenster Zeitwenden, daß sich nicht jegliche höchste Lebensbewertung (Weltanschauung) gleich gut zur tragischen Umwertung eignet, ja daß sich diese Art der Gestaltung in absteigendem Rang zu entwickeln scheint. Und es erhebt sich nun die Frage: liegt das deswegen so, weil nicht all und jedes erhabenste Ideal des Lebens hoch genug für die tragische Kunstform ist, oder umgekehrt, weil deren Wirkungsmittel nicht jedem höchsten Lebenszweck vollkommen zu genügen vermögen? — (Fortsetzung folgt)

Aristokratie / von Peter Altenberg

Die junge wunderbare Gräfin wurde vierundzwanzig Jahre alt und erlebte nur Leute, die sie ‚genießen' wollten, gleich Champagner, Austern, Kaviar. Alle diese sagten ihr, sie sei das ‚Höchste', aber sie glaubte es ihnen nicht, weil sie eine echte Aristokratin war. Das Höchste ist vielleicht Jeanne d'Arc gewesen, die sich selbstlos und unberührt einem Vaterlande zur Verfügung gestellt hat und nach Jahrhunderten heilig gesprochen wird. Eine, die sich verbrennen ließ für die Menschheit, in Begeisterungen und tatsächlich! Diese junge, unnahbare Gräfin nun hörte eines Abends den Zigeunerprimas ein bestimmtes einfaches Lied spielen. Und daraus entnahm sie, daß er unbedingt eine tiefe menschliche Seele besitzen müsse. Und so heiratete sie ihn, gab ihm ihr Erbteil von dreihunderttausend Kronen. Ihre Familie verfluchte sie. Nach zwei Jahren gebar sie ein Kind. Beide starben. Man bahrte sie auf, das Kind im Arme. Zehntausend Zigeuner kamen von überall, und die Kränze wurden zu einem wohlriechenden Hügel. Am Grabe spielten die Zigeuner, und viele fremde Frauen und Mädchen fielen in Ohnmacht vor Schmerz. Von der gräflichen Familie aber war niemand erschienen — — —.

Knickebein / von Gustav Meyrink

Eine nervöse Trilogie

I

Tut sich — macht sich — Prinzeß

Personen:

Der Herr Baurat (etwa 65 Jahre alt)
Der Herr Oberingenieur (etwa 55 Jahre alt)
Herr Theodor Vacca — ein Gigerl (28 Jahre)
Ein Eisenbahnschaffner

Ort der Handlung: Ein Eisenbahncoupé zweiter Klasse auf der Strecke zwischen Prag und Trautenau.
Zeit der Handlung: Gegenwart.

Der Vorhang geht auf. Ein Schmalcoupé zweiter Klasse. Die dem Publikum zugekehrte Fensterseite ist offen (fehlt). Der Waggon steht. Man hört den bekannten Bahnhofslärm. Näher kommende und sich wieder entfernende Rufe hinter der Szene:

Erste Stimme: Frisches Wasser.

Zweite Stimme: Hei—ße Würstl—Horky parky—heiße Würstl.

Erste Stimme: Frisches Wasser, frisches Wasser.

Zweite Stimme: Heiße Würstl—Pivo—heiße Würstl.

Nur zwei spießbürgerliche alte Herren, der Herr Baurat und der Herr Oberingenieur, befinden sich im Coupé und machen sich darin zu schaffen, wie Leute, die eben erst eingestiegen sind. Die Sprache beider ist der prager deutsch-böhmische Jargon. Beide sind so unelegant wie möglich angezogen, Knollen und Falten an den Hosenknieen, dicke Uhrketten mit Petschaft, plumpe Siegelringe an den Zeigefingern. Das Fenster an der Waggonrückseite ist herabgelassen. Der Herr Oberingenieur lehnt sich einmal hinaus. Man sieht ihn nicken und hört ihn, als sähe er jemand Bekannten, rufen:

Oberingenieur (breit): Hab' die Ehre! Mein Kompliment winsch ich'.

Beide setzen sich schließlich vis-à-vis an die dem Publikum zugekehrte Fensterseite. Gleich darauf reißt der Schaffner die Türe auf. Theodor Vacca, 28 Jahre alt, gesucht elegant und vornehm gekleidet, steigt ein. Der Träger bringt ihm einen hellgelben Lederhandkoffer herein und verstaut ihn umständlich genau oberhalb des Herrn Baurats, sodann den Ueberzieher Vaccas oberhalb von dessen Sitz, verläßt das Coupé und wartet vor der offenen Tür auf die Bezahlung. Theodor Vacca zieht aus der Hosentasche eine Handvoll Silbergeld und sucht darin herum. Man hört die Lokomotive, dann den Schaffner pfeifen.

Stimme des Schaffners: Einsteigen. — Einsteigen.

Die Coupétür wird heftig zugeschlagen. Das Gigerl steht noch immer und sortiert in dem Geld herum, nimmt endlich eine größere Münze und hält sie den beiden alten Herren hin.

Theodor Vacca (gedehnt und aristokratisch gigerlhaft, österreichischer Dialekt, nicht deutsch-böhmisch): Aech, kann mir vielleicht einer von den Herren (unterbricht sich, macht eine kurze englische Verbeugung — sich

schnell und leicht verächtlich vorstellend) — Vacca — einer von den Herren einen Gulden wechseln — ich möcht' nämlich dem Träger ein Trinkgeld hinauswerfen. — So ein Schlot hat nämlich nie zurück.

Die beiden alten Herren suchen halb mürrisch, halb zuvorkommend, sehr umständlich in ihren Hosentaschen, endlich bringt der Oberingenieur ein großes, altes Portemonnaie mit Messingschließe zum Vorschein und öffnet es vorsichtig. Da setzt sich der Zug in Bewegung (das heißt: die Räder beginnen sich zu drehen) — ein Ruck — aus dem Portemonnaie fliegen Münzen auf den Boden.

Vacca (schnell das Fenster herunterlassend, das er vorher geschlossen, nonchalant und gedehnt): Aeh, pardon, bitte, bemühen Sie sich nicht weiter (die beiden alten Herren suchen emsig auf dem Boden), ich werd' dem Schlot halt einen Gulden hinauswerfen. (Wirft einen Gulden hinaus — — plötzlich, als erblicke er noch jemand auf dem Bahnsteig, mit dem Handschuh winkend) Servus, Rudi, grüß' Dich. Servus! (Noch lauter und lebhaft) Ah, küß' die Hand, gnä' Frau — ah, ah, das is aber jammerschad — —

Der Zug nimmt ein immer schnelleres Tempo an. Wenn das Fenster jeweilig geöffnet wird, hört man den Lärm des fahrenden Zuges so laut, daß die Redenden dann fast schreien müssen, um sich zu verständigen. Vacca zieht endlich den Kopf zurück, schließt das Fenster — der Lärm klingt sofort gedämpft — setzt sich; bemerkt, daß die beiden alten Herren mit den Augen immer noch den Boden absuchen; der Oberingenieur hält immer noch sein offenes Portemonnaie in der Hand.

Vacca (teilnehmend): Fehlen 'leicht noch ein paar Sechserln?

Der Herr Baurat: Abrr' nein! Der Milchzahn vom Herrn Oberinschenieur Vosahlo — — —

Der Herr Oberingenieur (unterbrechend, sich Vacca im Sitzen vorstellend): Oberinschenier Vosahlo — —

Der Herr Baurat (fortfahrend): — — — seiner kleinen Mizzi is, wie's plätzlich vorhin so geruckt hat, weggesprungän. (Kriegt plötzlich einen Wutanfall, rüttelt an den Armlehnen und schlägt auf die Polster, wütend): Ihrrhaupt, das sind Zustände auf unsrrn Bahnän.

Der Herr Oberingenieur (in sein Portemonnaie schauend): Der vom Franzl war Gott sei Dank im innern Fach.

Vacca starrt plötzlich auch auf den Boden, zieht Zeigefinger und Daumen seines Handschuhs an, hebt so den erblickten Milchzahn auf und reicht ihn dem Oberingenieur.

Der Herr Oberingenieur (erfreut): Abrr das is g'scheit. Já, jáh, da bin ich aber gern. (Steckt das Portemonnaie ein. Alle lehnen sich eine Weile lang schweigend zurück, Vacca blickt durch die Scheiben. Der Oberingenieur winkt endlich dem Baurat heimlich mit dem Zeigefinger. Beide stecken die Köpfe zusammen.)

Der Herr Oberingenieur (mit Seitenblicken auf Vacca, halblaut zum Baurat): Das ist doch der Sohn vom alten Vacca, die wo das Haus

‚zu den 3 Fackeln' gehabt haben, numero conscriptiones 8441, Ecke Kettengasse und Pulvrrturm, wo unten die Droguerie ‚zum schwarzen Hund' drin is? Was frieher dem Jiretschek gehärt hat.

Der Herr Baurat (nickt bestätigend, lebhaft): Was denn der sälige Vacca — Wir warens dreimal im Monat abends beim Schwertassek auf ein Pilsener. — Durch Jahrä. Ich denk es noch wie heite. — — — (Kleine Pause.) Haben Sie die alte Schwertassek gekannt? Abrr natierlich ja; — was frag ich dänn.

Beide mustern Vacca, der zu den Scheiben hinausblickt, und machen sich kopfschüttelnd aufmerksam auf die Details seines Anzuges — Bügelfalten, hoher Kragen und so weiter. Der Herr Oberingenieur macht den Baurat schließlich auf die dünne Uhrkette Vaccas aufmerksam.

Der Oberingenieur (auf die dicke Uhrkette des Baurates zeigend): Da sieht Ihre schon ein bißl wirdiger aus. (Respektvoll) Ein schänes Stick! (Kleine Pause)

Der Herr Baurat: Bitt' Sie, wen haben Sie denn das vorrhin gegrießt?

Der Herr Oberingenieur: Vorrhin? (sich besinnend) Abrr' das war doch die Frau Syrovatka, geborene Müllär, — diewas jetzt Witwe is nach dem gottsäligen Obrrlandesgerichtsrat — — —

Der Herr Baurat (unterbrechend, hämisch): Hat sich, här' ich, schnell geträstät!

Der Herr Oberingenieur: Sie wohnt jetzt nach seinem Tode voriebergehend wieder bei ihrer Familiä. — Wissen doch, Herr Baurat, die Müllerischen von der obern Neustadt, die was — — (Baurat hustet, nickt mit dem Kopf, wehrt mit der Hand ab. Oberingenieur fortfahrend) Ihren Papagei hat sie, här' ich, aber weggäben missen — — —

Der Herr Baurat (unterbrechend, hämisch): No, natierlich. Damit er von den jingern Geschwistern nicht zuviel ausplaudert — und so. (Mißgünstig) Na sie wird ihn ja nicht zu sehr vermissen; sie und ihre Schwestern habens doch alles.

Der Herr Oberingenieur (einstimmend, mit leisem Seufzer): Bitt' Sie, was denn die — die habens gut, das sind — das sind — —

Theodor Vacca (der die letzten Worte aufgefangen hat — das Kinn vorschiebend, mit dem Zeigefinger an seinem zu engen Stehkragen zerrend, — doppelsinnig einfallend): Verdammte Spießbürger!

Die beiden Alten sind starr und sprachlos. Kleine Pause.

Vacca (mild): Aeh, ich meine, natürlich, — äh — die andern!

Die Türe wird aufgerissen, der Bahnlärm wird sofort stärker, das Eintreten des Schaffners unterbricht das Peinliche der Situation — durch die offene Türe sieht man Gegenden, weißen Lokomotivrauch, Telegraphenstangen vorüberfliegen.

Schaffner: Bitte, die Herrschaften, die Fahrkarten.

Der Herr Baurat (ängstlich den Rockkragen vorn zuhaltend): Aber Himmel Herrgott, heiliger Johannes von Näpomuk, so schließen Sie doch

die Türä! (Kriegt wieder einen Wutanfall, rüttelt an den Armlehnen, schlägt auf die Polster:) Das sin' Zu—stände ieberhaupt auf unsrrn Bahnän!

Alle geben die Karten ab, der Oberingenieur weist ein Dokument vor. Schaffner verläßt das Coupé. Nach und nach stellt sich unter den drei Passagieren die unterbrochene Ruhe wieder her.

Der Herr Oberingenieur (respektvoll): Sind gewiß sehr beschäftigt, Herr Baurat, man sieht Sie jetzt wieder haifiger unterwegs! Und so.

Der Herr Baurat (gallig, fast grob): Wenn ich nicht mißte — — verstähn Sie mich, wenn ich nicht mißte, möcht' sichs mir auch nicht wollen! — — (nach einer kleinen Weile — versöhnlich:) Ich bin heuer noch stark mit den Fissen zurück.

Der Herr Oberingenieur nickt verständnisvoll.

Der Herr Baurat (fortfahrend): Gestern abend noch sag, ich zu meiner Frau, Emilie, sag' ich, man sieht es deitlich, die Sonne ziebt Wasser! — — — — Und wenn es nicht wegen denen Kindern wär', was denn, ich möcht' morgen nicht fahren. — Mir will sichs rein senkrecht gar nicht.

Der Herr Oberingenieur: Frau Gemahlin immer wohl und werte Familiä?

Der Herr Baurat: Mhm (nach einer kleinen Pause — interesselos:) Ihre Buben missens jetzt auch schon grässer sein!

Der Herr Oberingenieur (eifrig): Herr Baurat möchten sie kaum wiedererkennän. — — (Herr Vacca ist plötzlich aufgestanden, hat das Fenster aufgerissen, der hereindringende besonders starke Lärm verschlingt fast die ganze Rede des Oberingenieurs, nur einzelne sehr laut gesprochene Worte versteht man deutlich:) — — der Ewschähn (Eugen) — — schon zwelf — tut sich bissel hart — — — Prachtbub — — —. Dagegen der Franzel — — — Quarta — — — Griechisch, Logik, Algebra — — — Kunstgeschichte, es ist Ihnän nicht zu glauben, mit was sich der Bub alles den Kopf einnimmt — — — iberhaupt — — — — — — — — — — —

Der Herr Baurat (schreiend): Wieviel Kinder — haben — Sie iberhaupt?

Der Herr Oberingenieur (hebt zur Antwort die fünf Finger): — — leider! (In diesem Augenblick schließt Vacca das Coupéfenster, sofort verstummt der Bahnlärm, und aus der momentanen Stille heben sich besonders deutlich die Worte des Oberingenieurs hervor:) ... man hält sich dann schließlich von der Zeugung zurück.

Der Herr Baurat (sich rücklehnend, resigniert sinnend): S' is ein Kreuz! (nach einer ganz kleinen Pause:) S' is iberhaupt ein Kreuz — — (ein plötzlicher gellender Pfiff der Lokomotive — oder ein Stoß im Coupé — machen den Baurat zusammenfahren, er bekommt wieder einen Wutausbruch, im selben Ton schreiend, wie er soeben gesprochen, damit es klingt, als setze er quasi den Satz fort:) ... iberhaupt, das sind Zustände auf unsrrn Bahnän. (Beruhigt sich mit Mühe:) Iberhaupt die ganze jetzige Strämung! — — Schon die Literatur, was sich da breit macht, der

Maeterlink, der Ibsen und — und — die reinste Gehirnerweichung, kurz die Polizei mißte einschreiten. Na, und der Wädekind, der Wädekind, sag' ich Ihnen, wenn mir a mal unterkommt — (ballt ingrimmig die Fäuste). Friehlingserwachen! — Ich möcht' meine Mädeln geben: Friehlingserwachen! (Keucht.)

Vacca grinst hämisch.

Der Herr Oberingenieur: Was denn, der Herr Baurat haben am allerwänigsten Grund zu solchen Befirchtungen. — (Kleine Pause.)

Der Herr Baurat (besänftigt): Meine Aelteste wird jetzt wohl auch bald heiraten und so. — Nächsten Monat schon wird sie zwanzig (ärgerlich für sich) bis jetzt hat sie jeden Freier — — —

Der Herr Oberingenieur: Neulich erst habe ich Fräulein Tochter wieder in der Theaterloge bewundert. — So ein wunder — wundervolles rotes Haar!

Vacca wird plötzlich und auffallend bei Erwähnung des roten Haares sehr aufmerksam und studiert die Gesichtszüge des Baurates, steigt dann auf seinen Sitz und beginnt in den Taschen seines Ueberziehers herumzusuchen, der zusammengeknüllt oberhalb seines Sitzes im Gepäcknetz liegt. Er ist in diese Arbeit so vertieft, daß er notwendigerweise den folgenden Satz des Baurates, speziell die Worte „Tut sich — macht sich — Prinzeß" überhören muß.

Der Herr Baurat (geschmeichelt): Ja, ja, s' is ja ein hübsches Mädel, ja, ja. — Ein bissl hundsmager zwar, wie man so zu sagen pflegt, aber das verliert sich — — —

Der Herr Oberingenieur (bestätigend und troſtreich): Was denn .. das, das verliert sich mit den Jahrän.

Der Herr Baurat: Ja, ja, das verliert sich schon in der Ehe — und so. — (Kleine Pause — mehr für sich): Wenn ich nur wißt — hat das Mädel da immer so eine alberne Redensart im Mund. Den ganzen lieben Tag in einer Tour, bei jeder Gelegenheit gähts: Tut sich — macht sich — Prinzeß. — Ich sag Ihnän, ganz sinnlos. — Wo das Mädel das wieder aufgeschnappt hat! — Tut sich — macht sich — Prinzeß! Und wenn man sie fragt, wo sie das wieder her hat, lacht sie blos geheimnisvoll und meint schnippisch, das hab ich mir erfunden, Papa. — Meine Frau zerbricht sich auch fort den Kopf driber.

Der Herr Oberingenieur: Tut sich — macht sich — Prinzeß? Meiner Säl', das hab ich auch noch nie gehärt, kommt das nicht vielleicht in irgend einer Operette vor?

Der Herr Baurat: Abrr wohär denn! — — Ibrigens weil sie da grad vom Theater reden. Kennen Sie den Roman von Prévost — na wie heißt er denn g'schwind, na — — den sie jetzt sogar im Sommertheater spielen — — na — (schnippt mit den Fingern) — na —. Herr von Vacca wirds gewiß wissen. (Zu Theodor Vacca, der gerade vom Sitz heruntersteigt und jetzt ein kleines Paket in weißem Papier in der

Hand hält): Herr von Vacca, wie heißt der Roman von Prévost, den sie jetzt — —

Theodor Vacca: Demi-Vierges!

Der Herr Baurat: Richtig, Demi-Vierges. (Der Oberingenieur tut so, als erinnere er sich auch.) Sie, Herr Oberinschenier, ich sag' Ihnän — so was! Das is auch wieder so was Modernes. Und das soll realistisch sein! — — — So was gibts doch gar nicht! (Selbstbewußt): — Erstens kommt das in einem guten Haus nicht vor und zweitens (gereizt) bei uns in Prag iberhaupt nicht. Iberhaupt nicht!! Verstähn Sie mich! (Das Gigerl grinst.)

Der Herr Baurat (fortfahrend): Na, und den Helden in dem Roman versteht doch iberhaupt kein Mensch. Was macht der — — der — — — wie heißt er denn nur g'schwind?!

Theodor Vacca: Julien de Suberceaux.

Der Herr Baurat: Ja richtig — Suberceaux — was treibt denn eigentlich der mit dem Frauenzimmer?! Ich bin doch auch kein heiriger (ratlos von einem zum andern blickend) — aber ich versteh' das ganze — iberhaupt nicht!

Theodor Vacca sieht ihn unverwandt und stumm an und lächelt leise ironisch. Alle drei schweigen eine kleine Weile. Der Baurat fühlt sich sichtlich unbehaglich.

Der Herr Baurat (das Schweigen brechend): Wohin fahren eigentlich, Herr von Vacca? (Plötzlich — im Sitzen sich leicht verbeugend — sich unverständlich vorstellend): Baurat NNN. Ibrigens kenn' ich Sie schon lang vom Sähen. — — Und auch vom Hären.

Theodor Vacca (gigerlhaft, aber nicht übertrieben): Ich? — Ich fahr nur, äh, bis Trautenau — — eine ekstatische Frau aus dem Volke anschauen. — Beglaubigter Fall!

Der Herr Baurat (breit, lachend und sehr überlegen, laut): No, natir—lich. Haben Sie schon wieder so was Verrücktes. (Auflachend). Ekstase! — Ich bitt' Sie — — Ekstase!! Ich war noch mein Lebtag nicht in Ekstase. Oder waren Sie vielleicht schon mal in Ekstase, Herr Oberinschenier? (Der Herr Oberingenieur findet es auch sehr komisch und sekundiert dem Baurat im Lachen.) So was! (Belehrend) Ein gutes G'selchtes mit Kraut und Knödel — und ein paar Glas Pilsner — das ist die beste Ekstase. Ho, ho, ho!

(Kleine Pause)

Der Herr Oberingenieur (sich die Hände reibend): Ja, ja Pilsner. Das ist halt ein Bierl.

Vacca will sichtlich eine heftige Antwort geben, spült sie aber schließlich mit einem Mund voll Zigarettenrauch hinunter.

Der Herr Oberingnieur (bemerkt Vaccas Zorn und trachtet ängstlich und schnell — einlenkend — ein andres Thema anzuschlagen — auf den Koffer oberhalb des Baurates deutend): Haben einen prächtigen

Koffer da, Herr von Vacca! — (Bewundernd): Ein schänes Stick. — (Vorwurfsvoll): Sie sollten sich einen Leinwandiberzug machen lassen. — — Es is jammerschadå.

Theodor Vacca (ärgerlich): Da laß ich mir doch lieber gleich einen Leinwandkoffer bauen!

Versinkt in Brüten; man muß ahnen, daß er irgend etwas Boshaftes plant. Plötzlich nimmt er das kleine Paket, steigt wieder auf den Sitz, schiebt es in den Ueberzieher zurück, nimmt dafür ein andres ähnliches heraus, steigt wieder herunter, setzt sich, öffnet es — es sind etwa zwölf Kabinetphotographien darin, besinnt sich dann scheinbar eines besseren — greift in seine Brusttasche, holt sein Portefeuille heraus, entnimmt diesem ein weißes Papier — ebenfalls eine Kabinetphotographie — und will sie dem Baurat reichen, besinnt sich dann abermals eines besseren, legt das Bild neben sich — die beiden alten Herren verfolgen jede seiner Bewegungen mit gereizten Blicken und scheinen einen Streit im Schilde zu führen — nimmt wieder das andre Paket mit den zwölf Photographien und reicht es geziert dem Herrn Baurat.

Theodor Vacca (lauernd): Interessiert Sie vielleicht so was, Herr Baurat?

Der Herr Baurat nimmt mit hochmütiger Miene die Bilder entgegen. Sowie er aber das erste ansieht, ändern sich sofort seine Mienen. Erregt schlägt er immer ein Bein über das andre und zeigt höchstes Interesse, sieht ein Bild nach dem andern durch und reicht es jedesmal dem Oberingenieur, der in einen ähnlichen Zustand gerät.

Der Herr Baurat (speckig lachend, freundlich zu Vacca): No, Sie sind mir ein schäner! (Weiter durchsehend): Bitt' Sie, wo kriegt man das eigentlich zu kaufen? (Vacca raucht schweigend seine Zigarette.) (Bauart, weiter durchsehend, ein Bild dem Oberingenieur reichend, zu diesem): Sie, die Blonde da — das is ein strammes Mensch. No Servus. — Ho, ho, — so was zum Anhalten, ha, ha, ha. — (Endlich ist er fertig mit dem Durchsehen, wiederum zu Vacca): Haben Sie sonst noch welche Bilder?

Vacca schüttelt den Kopf.

Baurat (fortfahrend): Aber Sie habens doch noch eine dorten! (Deutet auf das einzelne Bild, das Vacca vorhin aus dem Portefeuille nahm und jetzt neben sich liegen hat.)

Vacca nimmt es schweigend, zieht eine Taschenschere heraus, schneidet oben am Bild einen fingerbreiten Streifen ab, zerreißt ihn in kleine Stücke und reicht das Bild sodann dem Baurat.

Baurat: Aha, ein Amatärbild. (Sieht das Bild sehr lang und besonders interessiert an; strahlend:) Verflucht und zugenäht. — Das is aber schon das allerhächste. (Zu Vacca:) Bitt' Sie, warum haben S' den Kopf abgeschnitten?

Vacca (suffisant und langsam): Damit man die junge — Dame nicht, äh, erkennen kann.

Baurat (brüllend, dabei aber etwas gezwungen lachend): Damá, Damá,

— ich bitt' Ihnen gar schän — Damá! — Das wär mir eine schäne — Damá!

Vacca grinst nur suffisant. — Kleine Pause.

Baurat (nochmals einen Blick flüchtig auf das Bild werfend): Hunds-mager. — Schadá! (Zu Vacca — augenzwinkernd, treuherzig, neugierig:) Gähn S', sag'n S', — wer is das?

Vacca (suffisant lächelnd, achselzuckend): Eine junge — Dame!

Baurat (leutselig — ablehnend): Abrr hären Sie schon auf. — — Erzählen Sie so was der Frau Blaschke.

Vacca grinst.

Der Oberingenieur hat sich ebenfalls das Bild genommen, sieht es an, gibt dann alle Vacca zurück. Lehnt sich dann zurück und versinkt in Nachdenken — desgleichen der Baurat. Nur Vacca sitzt etwas gespannt da, die gefalteten Hände zwischen den Knien, vorgebeugt, — es macht den Eindruck, als warte er, daß jetzt irgend etwas geschehen müsse. — Kleine Pause.

Der Herr Oberingenieur (ganz in Gedanken, aber deutlich): Hundsmager.

Kleine Pause.

Der Herr Baurat (ebenso in Gedanken): Hundsmager.

Wieder kleine Pause.

Der Herr Oberingenieur (ebenso): Hundsmager.

Wiederum kleine Pause.

Der Herr Baurat (in Gedanken, — für sich, aber deutlich, unvermittelt): Ja, ja, was meine Aelteste is, — die Fritzi, — wird nächsten Monat schon zwanzig. —

Vacca lächelt besonders und auffallend malitiös, — die beiden Alten bemerken es nicht, da sie zu sehr in Gedanken sind.

Vacca (spöttisch): Na, und von Gedankenübertragung halten Sie auch nichts? Herr Baurat?

Baurat (aus seinen Gedanken aufgescheucht — interesselos): Sie meinen die neieste drahtlose Telegraphie?

Vacca (malitiös): Oh nein, die Te—le—pa—thie, die direkte Uebertragung des Gedankens von Hirn zu Hirn, — Gedankenerraten — Gedankenlesen meinetwegen. —

Baurat (ärgerlich, — laut): Abrr, hären Sie mir schon mit solchen Ibsen-Sachen auf. — So ein Unsinn! (Einlenkend und etwas freundlicher:) Man weiß doch in der ganzen Stadt, Sie machen sich gern einen guten Tag aus denen Leuten mit solchen Sachen! — (Lachend.) — Gedankenibertragung! — Ha, ha, ha — (mit dem Zeigefinger drohend). Mein Lieber, mich kriegen Sie mit so was nicht dran! — ha, ha, ha —

Vacca grinst nur — der Oberingenieur sekundiert dem Herrn Baurat in überlegenem Lachen. — Der Zug fährt langsamer und langsamer, man hört später das Knirschen der bremsenden Räder.

Baurat (leutselig zu Vacca): Wenn ich nicht vorhin die Bilder g'sehen hätt', meiner Seel', ich möcht' glauben, Sie sind wirklich so ein Phantast! — — Gedankenibertragung! — Ha, ha, ha.

Vacca sieht zufällig durch die Scheiben, ist einen Augenblick erstaunt, als er offenbar wahrnimmt, daß der Zug bereits in Trautenau einfährt, steht dann gemessen auf, holt sich Stock, Hut und Ueberzieher aus dem Gepäcknetz. — Gähnt. Der Zug hält fast. — Die bremsenden Räder knirschen laut.

Der Herr Baurat (freundlich-eilig): Sagen Sie noch g'schwind, Herr von Vacca, Hand aufs Herz — die, was Sie da photographiert haben — no die magere — ist das wirklich ein — ein — ein feines Mädel — — eine — eine — anständige —

Theodor Vacca (gähnend, bereits uninteressiert): Aber gewiß — gewiß.

Der Herr Baurat (leicht ungläubig — nachdrücklich fragend): Und aus einer guten Familiä? Wirklich aus einer guten Familiä?

Theodor Vacca (stehend, affektiert mit den Handschuhen wedelnd, zerstreut und laut gähnend): Na. — So, so. — Tut sich—macht sich— Prinzeß!

Dem Baurat fällt vor Entsetzen die Zigarre aus dem Mund. — Er macht ein unbeschreiblich dummes Gesicht. Der Mund bleibt ihm offen stehen. — Er ringt nach Worten. — Endlich stottert er:

Baurat: Wa — wa — was. — Tu — tut — sich — Prinzeß — wa — wa — — —

In diesem Moment erfolgt noch ein heftiger Ruck des haltenden Zuges, man hört das klingende laute Dröhnen der zusammenstoßenden Tender — durch den Ruck fällt der gelbe Lederkoffer herunter auf den Kopf des Herrn Baurates und treibt ihm den Hut über die Ohren. — Gleichzeitig wird die Coupétür heftig aufgerissen und der Schaffner schreit in der auf kleinen Stationen üblichen Art:

Schaffner (ausrufend): Trrrau-ten-au—Trrauten-au—Trrau-tenau!

Vorhang fällt

Den Bühnen und Vereinen gegenüber Manuskript. Das Recht der Aufführung ist nur vom Verlag Albert Langen in München zu beziehen.

Aus München / von Lion Feuchtwanger

Es sind verschiedene Fakta zu berichten, von denen jedes an sich belanglos ist, die aber im Zusammenhang von symptomatischer Bedeutung für Münchens Psychologie werden.

1

Alles in allem hatten wir in diesem Winter zwei Uraufführungen. Der Verein ‚Phöbus' veranstaltete aus vereinspolitischen Rücksichten eine gänzlich mißlungene Vorstellung von Ewald Silvesters königlicher Komödie ‚Der komische Prinz'; das Schauspielhaus gab völlig grundlos ein Spiel von Hermann Heijermans: ‚Seltsame Jagd'

dem allgemeinen Gelächter preis. Vermochte man im ‚Komischen Prinzen' bei aller Phrasenhaftigkeit der Tendenz, bei allen Mängeln der Technik, bei aller Hilflosigkeit der Sprache doch noch gewisse Qualitätchen zu entdecken, wie konsequente Durchführung der Charaktere, folgerichtige Darstellung der Hintergründe, so mußte vor der albernen, platten, aufgedonnerten Theatralik der ‚Seltsamen Jagd' auch der wärmste Verteidiger des allzu regsamen Holländers verstummen. Requiescas in pace, Hermann Heijermans, Dichter Hermann Heijermans. An den wir fröhliche Hoffnungen knüpften, als er auf der ‚Hoffnung' tausendmastig in See stach. Auf diesem trostlos öden Meer verlogenster Sentimentalität vermag auch das schärfste Auge keinen geretteten Kahn mehr zu erspähen. Da dämmern im ersten Akt große Themen empor: Geschlechterfluch, Blutschande, Oedipus, Manfred, Gespenster, Tote Stadt. Alles kindisch-ungelenk gemacht, kinematographisch verflacht, aber immerhin große Themen. Im dritten Akt sieht der Dichter, daß der Apparat nicht recht funktioniert. Er macht eine Anleihe bei Max Halbe und zimmert rasch und knarrend ein neues Stück, in dem eine Schleuse und eine versöhnende Selbstaufopferung den Angelpunkt bilden. Im übrigen erweist sich Heijermans hier als getreuer Schüler der Marlitt und Ganghofer. Die dramatischen Höhepunkte? „Ich hasse dich!" — „Herr Gott, laß mich nicht den Verstand verlieren!" — „Ich liebe dich, wahnsinnig lieb ich dich!" — „Ich hab ihn gemordet!" Die Moral? Erstens: Geist ohne Gemüt führt zum Abgrund. Zweitens: Allzuviel Zimperlichkeit tut nicht gut. Sonstige bedeutsame Tendenzen? „Das Leben ist eine Reise, die wir alle machen müssen." Die wesentlichsten Charaktere? Ein zum Schluß bekehrter Lebemann, angeblich von Geist, und eine zum Schluß bekehrte zimperliche Kindergärtnerin, angeblich von Gemüt. Das Publikum war gutmütig kritiklos und wandte seine Aufmerksamkeit vor allem den bemerkenswert hübschen Dekorationen von Ferdinand Götz zu.

2

Wir haben jetzt zwei Kabaretts in München. Das eine, das ‚Kleine Theater', wird von einem Herrn Wagner geleitet, dessen flügellahme literarische Ambitionen sich vor allem in der Aufführung unglaublich armseliger Parodien kundgeben. Das andre, das ‚Intime Theater', erfreut sich der Leitung eines Herrn Hunkele, dessen entwickelter Geschäftssinn zu seiner Kunstbegeisterung in umgekehrtem Verhältnis steht. Beide Direktionen beschränken sich darauf, anspruchslosen Bürgern den Abend totschlagen zu helfen. Vom Geist der elf Scharfrichter ist jede Spur verweht, und es ist Zufall, wenn sich etwas wie eine künstlerische Erscheinung auf diese Bühnen verirrt.

Nun aber erscheint in München ein von etlichen ultramontanen Herren gelesenes, sanft rotbraunes Blättchen, das sich ‚Allgemeine Rundschau' nennt. Da dieses streitbare Organ sämtliche kulturellen Interessen lichtvoll vertritt, konnte sein Herausgeber, ein Herr Doktor Arminius Kausen, nicht umhin, auch den beiden Kabaretts seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Er nahm

an ihnen dergestalt Aergernis, daß er sie mit Stumpf und Stil auszurotten beschloß. Zu diesem Behuf brandmarkte er die beiden Theaterchen als Brutstätten unerhörter Laster, focht einen Prozeß gegen sie aus, predigte den heiligen Krieg gegen sie und erwirkte schließlich, daß die münchner Polizei dem ‚Intimen Theater' die Konzession entzog. Das ist nun alles an sich gänzlich ohne Belang. Doch verdient der Umstand ein gewisses symptomatisches Interesse, daß in München Obrigkeit und Bürgerschaft den Windmühlenkampf des Herrn Arminius Klausen gegen den Herrn Varus Hunkele ernst nehmen.

3

Reinhardts münchner Sommerspiele werfen ihre Schatten voraus. Im ‚Neuen Verein' hielt Dr. Arthur Kutscher, ein beliebter Universitätsdozent, einen Vortrag: ‚Das Künstlertheater und Max Reinhardt'. Seine letzten Endes rein propagandistischen Ausführungen sind deshalb erwähnenswert, weil sie einen gewissermaßen offiziellen Versuch bedeuten, die Prinzipien des Künstlertheaters jetzt, nach dem Zusammenbruch, ganz anders darzustellen, als man es vor Tische gelesen hatte. Jetzt heißt es auf einmal: Der Begriff der Reliefbühne sei durchaus nebensächlich; von Bedeutung sei lediglich die Tatsache, daß die münchner Reformer überhaupt eine dem Charakter des jeweiligen Dramas angemessene Stilisierung angestrebt hätten. Als ob nicht jede halbwegs ernsthafte Bühne eine solche Stilisierung anstrebte, als ob es überhaupt eine andre Art darstellender Kunst gäbe. Was die Einsichtigen an dem Reformtheater ablehnten, war eben die Art der Stilisierung: die schallend angepriesenen neuen, guten Wege, an denen nichts Neues gut und nichts Gutes neu war. Und die krampfhaften Versuche, nachträglich die Uebernahme durch Reinhardt als selbstverständliche Fortentwicklung hinzustellen, vermögen niemandem Sand in die Augen zu streuen, außer Münchens naivem Bürgerpublikum.

4

Ums Jahr 1900 entstand in München ein literarischer Verein, der sich ‚Phöbus' nannte. Nach tastenden Anfängen wußte er sich allmählich eine sichere und geachtete literarische Position zu schaffen, wie denn überhaupt bei der geringen Experimentierlust der Bühnen die Vereine in München einen viel größern Einfluß haben als etwa in Berlin. Der ‚Phöbus' also führte Hans Sachs und Cervantes auf, die Salamandra der Tartufari, Hauptmanns ‚Elga' und ‚Pippa', zahlreiche Werke der jüngern Münchener und sonst allerlei. Er vermittelte der bayrischen Residenz durch sorglich inszenierte Vortragsabende die Bekanntschaft mit Stepfan Phillips und Emile Verhaeren, mit Vollmoeller und mancherlei andern Autoren des deutschen dramatischen Nachwuchses. Otto Julius Bierbaum und Jakob Wassermann, Julius Bab und Siegfried Jacobsohn und viele sonst sprachen in seiner Mitte. Literarwissenschaftliche Vorträge, nach strengen und einheitlichen Prinzipien besorgte Rezitationsabende streuten die Theorien des Vereins in die Oeffentlichkeit. Und mußten auch dem Publikum Konzessionen

gemacht werden — man konnte der Otto Ernst und Hugo Salus nicht immer entraten — so wahrte gleichwohl ein sicher sichtendes Urteil dem Verein seine scharfe literarische Physiognomie. Und der ‚Phöbus' wagte es, gefeierte Lokalgrößen abzulehnen, bei Premierenschlachten die Minorität zu unterstützen, den Theorien des Künstlertheaters entgegenzuwirken.

Es ist nun bezeichnend, daß die zunehmende Anzahl der Mitglieder die Vereinsleitung zwang, neben den literarischen auch gesellschaftliche Abende zu veranstalten. Und der Vorstand mußte, wenn anders er seinen literarischen Zwecken Förderung finden wollte, ‚ästhetische Tees', ‚intime Abende' und ähnlichen Firlefanz inszenieren. Vor allem forderte man von Jahr zu Jahr mit größerer Heftigkeit, daß der Verein dem steigenden Karnevalsbedürfnis Münchens gerecht werde. Und so kam es der Leitung sehr zu paß, als eine spekulative, angesehene Dekorationsfirma dem ‚Phöbus' den Vorschlag machte: sie wolle auf ihre Kosten ein Ballfest allergrößten Stils arrangieren, das der Verein der Oeffentlichkeit gegenüber mit seinem Namen decken sollte. Es sollte unerhörte Pracht entfaltet und für die Kabarettdarbietungen Zeit, Geld und Mühe nicht gespart werden. Der Vertrag wurde unterzeichnet, die besagte spekulative Dekorationsfirma machte amerikanische Reklame, das Fest fand statt und mißglückte völlig. Mißglückte vor allem deshalb, weil dem Publikum an Stelle der erhofften ‚Gaudi und Gemüatlichkeit' Geist und Stil vorgesetzt wurde. Als nun gar die spekulative Dekorationsfirma in Zahlungsschwierigkeiten geriet, mußte der ‚Phöbus' es büßen, daß er sich Jahre hindurch von dem Cliquenwesen ferngehalten hatte, das in München Literatur, Theater und Gesellschaft regiert. Ein allgemeines und anhaltendes Zeitungsgezeter brach los. Die zahlreichen Gegner des Vereins aber schlossen unverzüglich aus der Insolvenz der spekulativen Dekorationsfirma auf den ästhetischen Bankrott des ‚Phöbus' und auf die geistige Inferiorität seiner Leitung. Kann man es da dem Verein verdenken, wenn er, des widrigen Gezänkes, der undankbaren Arbeit müde, andern das steinige Feld überließ und an den Iden des März seine Auflösung beschloß?

Der Fall des ‚Phöbus' hat an sich nur lokales Interesse. Typisch aber für Münchens Literatur- und Theaterleben ist die lächerliche Tatsache, daß einen Verein, der fast ein Jahrzehnt hindurch im Literatur- und Theaterleben der bayrischen Residenz ein wesentlicher Faktor war, nicht etwa ein weit ausschauendes literarisches Unternehmen, sondern die Crida eines Tapezierermeisters zu Fall bringt.

5

Hanns von Gumppenberg, der bekannte Schauspielreferent der ‚Münchner Neuesten Nachrichten', scheidet am ersten Juni aus seinem einflußreichen Amt. Der Vielgehaßte geht als Märtyrer seiner Ueberzeugung. Denn man bringt seine Entthronung wohl mit Recht in Zusammenhang mit seiner Abneigung gegen Reinhardt und gegen das Künstlertheater. Herr von Gumppenberg hatte nämlich, als Reinhardts Ensemble zum ersten Mal in München gastierte, an diesen Spielern in seiner kaltschnäuzigen Art aller-

band Ausstellungen gemacht und dadurch die enthusiasmierte münchner Jugend zu einem geharnischten Protest veranlaßt, der freilich rasch wieder verklang. Auch dem Künstlertheater stand er innerlich ablehnend gegenüber, und seine reservierten Rezensionen stachen merklich ab von der begeisterten Anteilnahme, die sein Blatt sonst dem Künstlertheater bezeigte.

Herr von Gumppenberg hat einige Dramen geschrieben, kräftig im Entwurf, aber matt in der Farbe. Auch wohl zu konstruiert und nachdenklich. Seine philosophischen und ästhetischen Spekulationen sind nicht eben von Belang. Hingegen sind seine Uebersetzungen aus dem Schwedischen sehr glücklich, seine Gedichte von sinnreicher, behaglicher Schalkhaftigkeit, und seine amüsanten Parodien beweisen, daß er das Wesentliche eines Dichtwerks sehr scharf zu erkennen vermag.

Leider lassen seine Rezensionen diese Schärfe vermissen. Sie sind objektiv, frostig, verstimmend in ihrer kahlen Nüchternheit. Sie stellen immer fest und werten selten. Sie sind gewöhnlich richtig und fast nie überzeugend. Kein warmes Lob vom Herzen, kein frischer Tadel von der Galle. Alles kühl, gelassen, langweilig. Altbacken. Die Großen werden matt, grämlich, schuhuhaft abgeurteilt. Und nur fürs Mittelmaß, für die Ludwig Thoma und Fritz von Ostini, findet sich hie und da ein Wörtlein würzigen Lobs. Sonst ist bei aller fast pedantischen Gerechtigkeit dieses Kritikers das ‚medio tutissimus ibis' die Parole, und seine Wertungen sind fast immer vorsichtig gemildert durch ein „im allgemeinen", „im ganzen", „doch wohl", „alles in allem".

Trotz der blassen Form entbehrt, was er über Dichtwerke zu sagen hat, selten der sachlichen Richtigkeit. Unbedingt treffsicher ist sein Urteil über Dinge der Technik und Komposition. Wenn er hingegen schauspielerische Leistungen zu werten hat, beschränkt er sich auf Aeußerlichkeiten, urteilt über Bühnengestalt, Sprachtechnik, und gleitet über das Wesentliche hinweg. Da heißt es in ewiger Wiederkehr des Gleichen: „Fräulein X. blieb ihrer Rolle nichts Wesentliches schuldig; die Regie konnte im allgemeinen entsprechen; eine im ganzen befriedigende Leistung bot Herr Y."

Es ist klar, daß diese Art zu rezensieren dem Kritiker viele Feinde und wenig Freunde schaffte. Aber gleichwohl hatte man sich an Gumppenberg gewöhnt, und die Masse sprach sein Urteil blindlings nach. Und wenn für irgendeinen Ort der Welt, so gilt für die Isarböotier des alten Lichtenberg trefflicher Satz: „Es gibt Leute, die so wenig Herz haben etwas zu behaupten, daß sie sich nicht getrauen zu sagen, es wehe ein kalter Wind, so sehr sie ihn auch fühlen mögen, wenn sie nicht vorher gehört haben, daß es andre Leute gesagt haben."

Hanns von Gumpenberg ist einer von vielen. Wir danken ihm manches kluge Wort. Doch liegt kein Grund vor, sich zu erregen, ob er nun spricht, oder ob er schweigt. Für die Urteilsfähigkeit unsrer Thebaner aber ist es bezeichnend, daß sie jetzt einen einflußreichen Kritiker mit demselben

Gleichmut ziehen lassen, mit dem sie den ursprünglich Verhaßten lange Jahre hindurch bis zu freundlicher Gewöhnung geduldet haben.

* * *

Die kleinen Geschehnisse, die ich erzählt habe, weisen ein gemeinsames Merkmal auf: die unglaubliche Kritiklosigkeit der Münchener. Die Stadt ist reich an Kunst und künstlerischer Energie: aber planloser, verworrener, unfähiger zum Urteil als jede andre im Reich. Und über den trüben Wassern solcher Verworrenheit schwebt der Geist spekulativen, reklamewütigen Größenwahns. So besteht Gefahr, daß trotz aller Fülle an Kunst und Tradition die schöne, liebe, träge Stadt allgemach der Welt zum Gespött wird, ein in seinem Dünkel zwiefach lächerliches Schilda.

Nekrolog / von Hermann Bahr

Ich muß ans Telephon: Sonnenthal ist tot, möchten Sie den Nekrolog für uns schreiben, noch zum Abendblatt zurecht? Es kommt ein Telegramm: Erbitten umgehend Nekrolog Sonnenthal? Und so gehts den ganzen Tag fort. Und immer: Umgehend, noch fürs Abendblatt! Denn die Presse, mit den Ereignissen um die Wette laufend, hat den Ehrgeiz, das letzte Gericht über den Toten zu halten, bevor er noch kalt ist. Wer aber kann die Wahrheit sagen, in dem Gefühl, daß der Tote noch nebenan aufgebahrt liegt? Wer vermißt sich, der eigenen Ergriffenheit, der Scheu vor dem Schmerz der Angehörigen, des Entsetzens im Anblick irdischer Vergänglichkeit so Herr zu sein, daß er ins offene Grab hinein das Wort der Gerechtigkeit ruft? Ich bewundere jeden, der sich zutraut, dies zu können. Ich kanns nicht. Und ich muß denken, ob dem Menschen nicht noch sein letztes Recht genommen wird, wenn er, wie sein Bild im Leben durch den Dunst der Adoranten, Neid und Haß und Eifersucht und den staubenden Tritt der ungeduldig nachdrängenden Jugend verdunkelt war, nun auch im Tode wieder um die Wahrheit betrogen wird. Wer lebt, ist von Leidenschaft umringt. Soll seine Sehnsucht, einmal nur, ein einziges Mal doch vor einem unbestochenen Richter zu stehen, auch im Tode noch ungestillt sein, da jetzt wieder das Leid der Nachweinenden das Urteil verwirrt, wie früher die Gier der Mitringenden? Wer aber hätte den verdächtigen Mut, in Tränen gerecht zu sein? Erst wenn unser Schmerz verstummt sein wird, wollen wir mit trockenen Augen dann der Wahrheit ins Gesicht sehen. Aber freilich: der Abonnent hat keine Zeit, und seine Ungeduld will immer mit der Nachricht gleich auch schon das fertige Urteil ins Haus. Und wie der Abonnent ist, muß die Zeitung sein (der er das dann manchmal sehr übel nimmt). Ich aber kann es nicht. Nicht durch dröhnendes Lob will ich den Toten ehren, sondern, wenn die Totenklagen verhallt sein werden, später einmal, wenn es auf seinem Grab zu blühen beginnt, durch die stille Stimme der Wahrheit.

Der Boykott/ von Bileam

Zu Carlchen, dem Mitdirektor, schlich
Rudi, in Schmerzes Krallen,
Das Herz in die Hosen gefallen.
„Was is?“ sprach jener, und winkt' ihn herein.
„Fiel dir ein neuer Coupletvers ein?“
Er schmunzelte schlau, wie Ulysses:
Doch Rudi sprach düster: „Aus is es!

Nun geht es uns so wie dem Ferdinand Bonn,
Den sein Kaiser, sein Kaiser verlassen.
Bald schließen wir unsre Kassen!
Bald leuchtet am Himmel nur blaß und fern
Der Glücksstern — ich meine, der Isaak-Stern,
Bald gehen wir beide pleite,
Wir zwei von unsere Leite . .“

Drauf Carlchen: „Was is denn? Was redste für Stuß?
Halt deine Zunge im Zaume!
Ich glaube, du sprichst aus dem Traume.“
„Jawohl,“ sprach Rudi, „mich quälte ein Traum,
Doch er zog nicht vorüber wie flüchtiger Schaum,
Nein, er ist Wahrheit geblieben,
Und Lothar Schmidt hat ihn geschrieben..

Warum nur wolltest du Unglücks-Schmidt
Für unsern Vorteil so blind sein,
Durchaus unser Sonntags-Kind sein?
Wir gönnten dir wirklich das Schönste nur
Und wünschten dir die beste Censur
Mit allervorzüglichsten Noten,
Solang sie — dich uns verboten.

Und trotz dem aufgehobenen Verbot —
Wir hielten uns fest an 'nem Rothaar!
(O, du entsetzlicher Lothar . . . . .).
So manchem, dem die Censur geglaubt,
Hat das Publikum nicht zu essen erlaubt
Aus des großen Erfolges Schüsseln:
Gern pfeift der Berliner auf Schlüsseln.

Und wir flehten zum Herren Zebaoth:
O, wäre dem Schmidt doch beschieden
Das Schicksal von andern — Schmieden.
Doch als es aus war, da wars ein Erfolch,
Und vor mir stand Schmidt mit gezücktem Dolch,
Und er sprach: „Dieser Traum ward mein Leben!
Wie oft werd' ich bei Euch gegeben?“

Da sagt' ich, daß Neugier ein Fehler sei,
Und ich könne mich wirklich nicht binden,
Und das Weitere werde sich finden,
Und die Geldgier, sie mache den Dichter klein.
Es sei der Verdienst das Vorrecht allein
Des besten Poetenprotektors,
Das heißt: des Theaterdirektors.

Doch nun stieß der Schmidt gewaltig ins Horn,
Und es sprach das ruppige Luder:
„Das sag' ich dem großen Bruder.......
Und gebt Ihr nicht gleich, gewichtig und schwer,
'Nen ganzen Prozentner Prozente her,
Bereut Ihrs, die Ihr mich beraubet,
Am Kreuze, an das Ihr nicht glaubet“.

Laut schrie ich ein ‚Nein‘! Da lachte er Hohn,
Triumphierend hob er den Degen,
Und es kamen seine Kollegen,
Und ein jeder hielt ein Stück von Gewicht,
Und ich wollte sie greifen: Schmidt gab sie mir nicht,
Und ich stand, in Verzweiflung verloren,
Vor fest geschloss'nen Au-Toren.

Und teuflisch grinste der Schmidt vor mir
Und sagte: „Nun seid Ihr die Beute
Von einem von unsere Leute!
Und nutzt Ihr nicht aus meines Traumes Glück,
So gibt Euch keiner von uns ein Stück:
Wählt schnell, hier gibt es kein Drittes,
Denn dies ist der Streik — des Schmidtes“.

Der Rudi schloß. Da lachte der Carl,
Zog kräftig an einer Glocken:
Der Rudi war wirklich erschrocken.
Und als hereintrat der Sekretär,
Sprach Carlchen: Es intressiert mich sehr:
Wieviel Stücke — zähl'n Se in Ruhe —
Sind noch in unsrer Truhe?

Wie? Hundert? Und Fünf? Das ist famos!
So bitt' ich zu telegraphieren,
Daß alles wir acceptieren.
Nun, Rudolf, geh' tapfer zur Probe zurück,
Trau ruhig weiter auf unser Glück . .
Und reime getrost deine Lieder.
Die ‚Dichter‘ — sie kommen uns wieder!“

Rundschau

Menschennachahmer und Menschendarsteller

Vor kurzem hat in Berlin ein junger Schauspieler, Ludwig Hardt mit Namen, an einem Vortragsabend eine Reihe von großen und mindern berliner Schauspielern nachgeahmt, und zwar so, daß die Wirkung vom Komischen ins Erstaunliche zum Beängstigenden stieg. Denn nach Stimmfarbe, Modulation, Rhythmus, nach Geste, Körperhaltung, Figur, Mienenspiel fing binnen kurzem auch das Gesicht in beinah unheimlicher Weise an, dem Vorbild zu gleichen — im Gesamtformat, wie in der Bildung und Proportion der einzelnen Teile. Es war eine regelrechte ‚Verwandlung' — unbedingt etwas, das irgendwie mit den tiefsten Wurzeln schauspielerischen Vermögens zusammenhängt. Aber die sehr inhaltvolle Frage stellt sich: Ist das nun bereits ‚Schauspielkunst'? Qualifiziert dieses Talent der Nachahmung an sich jemanden schon als Menschendarsteller? Die populäre Auffassung bejaht fröhlich unbedingt: ihr ist der Schauspieler immer nur der ‚große Versteller', einer, der viele andre Menschen merkwürdig gut nachahmen kann. Dieser naive Naturalismus drängt die Schauspielkunst aus der Begriffssphäre der schöpferischen Kunst hinaus, ins Variétégebiet der Kunststückemacher, wo nur Naturschwierigkeiten überwunden, Entlegneres zusammengebracht wird durch Geschicklichkeit. Die Kunst aber stellt ganz neue Werte, stellt noch nie erfahrene Gebilde neben die Natur: so etwas ganz Neues geben uns große Schauspieler, wie sie neulich Hardt nachahmte, geben uns Bassermann, Sauer, Kayßler, Pagay immerfort durch den unverwechselbaren, einmaligen Ausdruck ihrer Natur, mit der sie jede Rolle eines Dichters durchfärben. Sie gestalten wie alle Künstler, jeder in seiner Materie, nur eines: sich selbst, das in ihrer Brust beschlossene einmalige Stückchen Weltseele, Weltspiegel, Weltkraft. (Von der eigenen Natur des jungen Ludwig Hardt dagegen war in diesen exzellenten Nachahmungen nichts zu spüren.) Es scheint also der Wahrheit viel näher, zu sagen, daß diese nachahmende Geschicklichkeit (die Bassermann und Sauer wahrscheinlich nur im minimalen Grade besitzen), überhaupt nichts mit schauspielerischer Kraft zu tun habe. Und ich selbst habe früher so extrem gesprochen.

Aber auch das ist nicht wahr. Es gibt und gab Schauspieler — ich denke etwa an den proteusartigen, nie wiedererkennbaren und dabei elementarstarken Hermann Müller — bei denen der Zusammenhang zwischen der Verwandlungskraft des Nachahmers, der in fremde Naturen schlüpft, und der des Darstellers, der die eigene Natur bei ungezählten Anlässen in immer neuen Variationen ausgestaltet, nicht mehr übersehen werden kann. Was beide gemeinsam haben, ist die aller Verwandlung vorausgesetzte Kraft: die Kraft, zu lösen, zu lösen die Alltagsform, die bürgerlich umgrenzte des Daseins, und hineinzuspringen in den rein phantastischen Kreis irgendwie fremder, stärkerer, jedenfalls anders formender Erlebnisse. Dies ist der erste Schritt in

jeder Kunst, und er kann ebenso zum naturalistischen Dilettantismus wie zu hoher Schöpfung führen — je nachdem nun der zweite entscheidende Schritt geschieht: das Bindende! Ob der Zusammenschluß zu der neuen Form von oberflächlich haftenden Erinnerungen an äußern Erfahrungen oder von den tiefsten Bedürfnissen der eigenen Körperlichkeit geleitet wird, das entscheidet, ob ein Kunststück oder ein Kunstwerk entsteht. Wobei der Unterschied zwischen Künstlern wie Hermann Müller und Bassermann wohl aus dem verschiedenen Verhältnis herstammt, in denen sich bei ihnen die lösende und bindende Kraft mischt. Jener große Episodenspieler ballte seinen in unzähligen Phantasien gelösten Körpergeist zu sehr mannigfachen, höchst intensiven, aber kurzatmig flüchtigen Gestalten. Dieser große Tragiker, den eine immer gleiche Erschütterung nur eben über die Schwelle der toten Wirklichkeit erhöht, bindet hier die Elemente seiner Natur zu wenig verschiedenen Schöpfungen von höchster Tragkraft und Weite zusammen. Im idealen Falle — so mag Mitterwurzer gewesen sein, so war Matkowsky — haben wir das Gleichgewicht der phantastisch lösenden und genialisch bauenden Kraft.

Es muß also zugestanden werden, daß die Kraft des Nachahmens etwas enthält, ohne das die Menschendarstellungskunst nicht bestehen könnte. In irgend einem minimalen Grade müssen auch Schauspieler wie etwa Oscar Sauer oder Friedrich Kayßler diese frische Kraft der Loslösung vom Eigenen, des Hinüberspringens in fremden Leib haben, sonst ‚kann' man nicht Schauspieler werden. Aber man ‚wird' erst Schauspieler, wenn eine neue Kraft: die eigene, bindende, schöpferisch formende Persönlichkeit hinzutritt. Ein junger Mann, wie dieser Hardt, erweist durch so begabte Nachahmungen, daß er die Möglichkeit zum Schauspieler besitzt. Ob auch die Wirklichkeit, das hat er in ganz andern Leistungen zu erweisen.

Julius Bab

Der Brief des Uria

Im elften Kapitel des andern Buches Samuelis steht die Geschichte von Davids Ehebruch mit Bath-Seba und Totschlag an Uria, dem Hethiter. Die knappe Erzählung verliert das Anekdotische durch den Zusammenhang mit der folgenden Entwicklung und ist ein Muster naiver Objektivität. David zeigt sich schwach und feige, plebejisch in seiner Verlogenheit und plebejisch in seiner Reue nach der Bußpredigt des Propheten Nathan. Bath-Seba ist totes Fleisch, über deren Gefühle der Chronist kein Wort verliert. Uria ein treuer Diener seines Herrn. Ihn läßt David holen, in der Hoffnung, daß er sein geschwängertes Weib beschlafen und den Bastard des Königs für eine Frucht seiner Lenden nehmen werde. Aber der Hethiter wählt den nackten Boden für sein Bett, das Feldlager für sein Haus und betreut die Pfosten des Palastes. Da sieht der König seine List zu schanden werden, schickt Uria ins Lager zu Joab zurück und gibt ihm für den Feldhauptmann einen Brief mit, den Plan des Totschlags. Uria fällt und David nimmt nach der Trauer Bath-Seba noch zu seinen andern Kebsen.

In dieser Geschichte ist kein Sprung. Eins reiht sich ans andre, und was der Chronist nicht besonders erklärt, findet sich aus den Charakteren, die durch Rat und Rede mit grandioser Wucht gehämmert sind. Wird eine Masche gelöst, so fällt das kunstvolle Netz auseinander. Darum hat Emil Bernhard in seinem fünfaktigen Trauerspiel ‚Der Brief des Uria' aus dem Garn ein neues Gewebe

schaffen müssen, da er ganze Maschengassen auftrennte und die neuen mit der Psychologie seines unschuldigen Hebbeljüngertums erfüllen wollte. Bath-Seba ist in der Bibel ohne jede Physiognomie und hat von Bernhard eine Fratze bekommen, die in jedem der fünf Akte in tausend neuen Farben schillert. David hat sie im Hause behalten und jagt sie, die um den Kronreif buhlt, hinaus, als seine Reue erstickt werden soll von ihrem Wunsch, den betrogenen Gatten zu töten. Uria kehrt zurück, hat als fleißiger Hebbelleser von Mariamne gelernt, Widerspenstige auszufragen, und errät von einer ihm von Kandaules-David geschenkten Sklavin Davids Treubruch. Bath-Seba fühlt sich inzwischen vom ‚Zipfel des Entsetzens' gepackt, will nicht nur das unterm Herzen quellende Leben, sondern auch ihre Gesinnung gesteben und findet im vierten Akt beim halbbetrunkenen Uria, einem Rollkutscher mit Maeterlinckmanieren, Verzeihung. Ueber die Wachen stürmt Uria in Davids Schlafgemach und zwingt den König, den Verräterbrief zu schreiben und vollends zum Henker zu werden. Bath-Seba wird Königin.

Dieses Trauerspiel wurde am Ostermontag in den Kammerspielen von der Neuen freien Volksbühne mit jungen Schauspielern Reinhardts herausgebracht und natürlich stark beklatscht. Für empfindliche Menschen ist es wirkungslos, weil es von keinem Dichter geschrieben ist. Es gibt zwar psychologische Lügen und dramatische Krasheiten, vor denen die Pulse stocken, weil der Atem eines Poeten die Lüge wahr, die Vergewaltigung der Logik notwendig erscheinen lassen kann. Bernhards Sprache ist aber dafür zu schwunglos und arm an Kraft, unfähig, Bilder zu erzeugen und gegebene Situationen in die Sprache zurückzuleiten. Durch die Wildnisse der unmöglichsten Determinationen führt kein fruchtbarer Weg; doch das von Anfang an gegebene Ende leuchtet dem Hörer pharusgleich durch das Dickicht von Lüge und Phrase und beengt die Möglichkeiten des Verfassers. Ein festes Knochengerüst hat er sich mit überraschend sicherer Technik und Energie zur straffen Konzentration gebaut. Aber kein Mark füllt die Knochen, kein Blut die Adern. Aus einer Form war dagegen der Uria des Herrn Hartau gegossen, dessen Gebärdenreichtum das echte Schauspielertalent verrät. Seine Kunst war der Gewinn des Nachmittags.

Felix Stössinger

Die Möwe

Ein Schauspiel von Anton Tschechow. Also ist es kein Schauspiel, sondern eine Folge dämmernder Stimmungen, oder richtiger: die Wiederholung einer einzigen Stimmung von lastender Schwermut. Man schleicht durch das Dasein, wie durch einen undurchdringlichen, atembenehmenden Nebel. Man kann nicht recht leben und nicht recht sterben, aber fast noch eher sterben als leben. Man sehnt sich nach einer andern, hellern, schönern, leichtern Welt, aus trauriger Enge in frohe Weite, und hat nur den Wunsch, nicht die Kraft, sich zu befreien. Man liebt; aber wofern man den Ernst und die Tiefe zur Liebe hat, liebt man unglücklich. Die Schauspielerin Treplewa liebt mit ihren vierzig Jahren den Modeschriftsteller Trigorin; den Trigorin liebt auch die werdende Schauspielerin Nina Mironow; sie wieder liebt der junge Dichter Konstantin; ihn Mascha Schamarajew; diese der Schullehrer Medwedenko; und daß die verblühte Frau eines Gutsverwalters nicht zögert, sich einem fünfundfünfzigjährigen Arzt anzubieten und damit keinerlei Erfolg hat, ist so etwas

wie das Satyrspiel zu allen diesen Tragödien. Die Tragik wird nicht geringer in den Fällen, wo es zu keiner Katastrophe kommt, und es scheinen nach Tschechow nur drei Kräuter gegen sie gewachsen zu sein: man muß gar keine Seele haben, wie die Treplewa; man muß auf Sechzig gehen, wie der Arzt und zwei andre Peripheriefiguren des Spiels; man muß sich Distanz zum Leben zu verschaffen und es nur als Stoff für Dichtungen zu betrachten verstehen, wie Trigorin. Der behandelt die Frauen wie Möwen: er schießt sie und läßt sie entweder liegen oder stopft sie zu Romanfiguren aus; aber eines Tages ist auch ihm ein Netz über den Kopf geworfen worden, das ihm seine Freiheit nicht gänzlich geraubt, aber beträchtlich beschränkt hat. Daß auch der egoistischste und durch Talent am reichlichsten legitimierte Drang sich bescheiden muß und unterkriecht, ist die Hauptprobe auf die verschiedenen Exempel des Pessimisten Tschechow, der an kein Glück in diesem Leben oder doch nur an ein dumpfes Glück minderwertiger Menschen und auch an das nur in Ausnahmefällen glaubt. Wie widerstandslos fatalistisch Tschechow sogar diesen stärker ausgerüsteten Trigorin unterkriechen läßt, das ist es zumeist, was der zarten Studie jenen Grundton melancholischer Resignation, ihren feinsten Reiz, gibt. Dabei ist erstaunlich, wieviel Modulation der Dichter aus diesem Grundton geholt hat. Es geschieht ja nichts, als daß müde und morsche Menschen sich gegenseitig zerreiben, daß plötzlich die unheimliche Ruhe durch einen Schuß, einen gedämpften Schuß, der wie das Zerspringen einer Aetherflasche klingt, unterbrochen wird, und daß wieder die alte Unbeweglichkeit sich lähmend über die Dinge legt. Man sollte meinen, daß das gerade für eine Skizze reicht. Aber man kann diese vier ausgewachsenen Akte lesen, ohne sich einen Augenblick zu langweilen. Ueberall sprießt eine nicht wortkarge und doch scheue, schamhafte Poesie des Alltags hervor. Man verfolgt mit einer Teilnahme, die fördersamer ist als die Spannung handgreiflicher Geschehnisse, wie zwischen all diesen Menschen Fäden der Liebe und des Leids sich schlingen und lösen. Verwandte Saiten werden angeschlagen und verhallen. Eine leise Seelenmusik sucht unhörbar, hörbar den Weg zu den Nerven der Besseren.

Im Hebbeltheater konnte sie ihn nicht finden. Hier war eine Regie am Werke gewesen, die literarischen Geschmack genug hat, um sich eines so stillen Stückes anzunehmen, aber noch nicht Theatererfahrung genug, um zu wissen, daß die Bühne ihre eigene Optik und Akustik hat. Ein Gesicht von gesunder Farbe wirkt, ungeschminkt, auf der Bühne wie ein leichenblasses Gesicht. Ein Drama oder Undrama, dessen natürlicher und zugleich künstlerischer Ton Monotonie ist, wirkt, möglichst monoton gespielt, auf der Bühne unerträglich langweilig. Im Hebbeltheater wurde Tschechows Schauspiel gesäuselt, zerflüstert, verschleppt, in grauer Eintönigkeit begraben. Ein paar Darsteller kleinerer Rollen gaben ein gutes Beispiel, wie man die beiden Extreme einer lebenstreuen und darum unwirksamen und einer künstlich demonstrierten, also aufdringlichen Lautlosigkeit vermeiden kann. In den wichtigsten Rollen wurde dieses Beispiel leider nicht befolgt. Die Titelrolle gar, Nina Mironow, ein Seelchen, ein Opferlamm, eine bleiche, schwanke Menschenblüte, kam durch Frau Roland, die für Megären niedern Kalibers vorbestimmt ist, um ihre Physiognomie, um ihre Anmut, um ihre Wahrheit.

S. J.

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

Fr. St. Die sofortige Entlassung ist nicht gerechtfertigt. Wenn Sie von zehn bis zwei Uhr Probe hatten, um fünf Uhr zur Bahn gehen mußten, kurz vor sieben Uhr am Bestimmungsort eintrafen und abends spielen sollten, durfte Ihnen eine Probe vor der Abendvorstellung überhaupt nicht zugemutet werden. Klagen Sie auf Zahlung der Gage und sehen Sie sich nach einem neuen Engagement um, indem Sie einen Agenten beauftragen, Sie zu besetzen.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

8. 4. Otto Anthes: Herrn Zickendraths Pensionäre, Komödie. Lübeck, Stadttheater.

Johanna Baltz: Psyche, Schauspiel. Coblenz, Stadttheater.

12. 4. Emil Bernhard: Der Brief des Uria, Drama. Berlin, Neue Freie Volksbühne.

13. 4. Oscar Friedmann und Fritz Lunzer: Das Entführungsbureau, Schwank. Wien, Intimes Theater.

Neue Bücher

Jacob Michael Reinhold Lenz: Gesammelte Schriften in vier Bänden, herausgegeben von Ernst Lewy. Berlin, Paul Cassirer. Erster Band. 325 S. M. 5,50.

Dramen

Gustav Renner: Francesca, Tragödie. Stuttgart, Adolf Bonz & Co. 184 S. M. 2,40.

Anna Wohlgemuth: Frau von Staël, Drama. Leipzig, Bruno Volger. 95 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

Kurt Aram: Gerhart Hauptmanns neue Dichtung. März III, 7.

Karl Friedrich Baberadt: Gerhart Hauptmanns Resignation. Masken IV, 32.

Alfred von Berger: Die Fabel des Goetheschen Faust. Oesterreichische Rundschau XIX, 2.

Helene Bettelheim-Gabillon: Aus Julie Rettichs Kinderzeit. Oesterreichische Rundschau XIX, 2.

Fritz Ernst: Sage und Drama. Masken IV, 32.

Efraim Frisch: Theaterdekoration. Kunst und Künstler VII, 7.

Hermann Leffler: Zur Genossenschaft der Bühnenmitglieder. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVIII, 14.

Ernst Lert: Zur ‚Griselda' von Gerhart Hauptmann. Das literarische Deutsch-Oesterreich IX, 4.

Rudolf Lothar: Adolf Sonnenthal. Wage XII, 15.

Jacob Minor: Adolf Sonnenthal. Oesterreichische Rundschau XIX, 2.

Adele Schreiber: Bühnenkünstlerinnen und Frauenbewegung. Deutsche Theaterzeitschrift 27.

Schauspielerinnen und moderne Frauenbewegung. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVIII 14.

Marie Siegmund: Die germanische Frau im Ibsendrama. Wage XII, 14.

Erik Sparre: Alvings Beichte. März III, 7.

Josef Kaspar von Walzel: Theater und Religion. Bühnenbote X, 15.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Otto Thiedemann.

Aschaffenburg (Stadttheater): Anna Boesser, Clemens Krüger, Heinz Thorsen.

Augsburg (Stadttheater): Alfred Jacoby, Marie Pfiegl 1909/10.

Barmen (Stadttheater): Philipp Kraus, Else Weinberg 1909/11.

Berlin (Berliner Theater): Rudolf Forster.

(Kleines Theater): Heinrich Lang, Hans Sternberg.

(Lustspielhaus): Leopoldine Müller.

Bielefeld (Stadttheater): Fred Leoni.

Bonn (Stadttheater): Nora Baccioco, Alfred Brecher.

Braunschweig (Hoftheater): Alfred Naef.

Breslau (Vereinigte Theater): Ernst Mendel 1909/12.

Bromberg (Stadttheater): Olivia Veit 1910/12.

Cassel (Hoftheater): Ludwig Maurick.

Chemnitz (Neues Stadttheater): Heinrich Steeg.

(Stadttheater): Carolyn Ortmann.

Coblenz (Stadttheater): Ada Weinberg.

Danzig (Stadttheater): Fritz Kerzmann. Theodor Loos 1909/10.

Düsseldorf (Lustspielhaus): Ludwig Schmitz.

(Schauspielhaus): Dr. Karl Thumser.

(Stadttheater): Otto Busch, Emil Wirth.

Essen (Stadttheater): Isa van der Stucken, Anna Zalensky.

Flensburg (Stadttheater): Julie Thouret.

Gera (Hoftheater): George Bergh, Otto Hermann Müller.

Gießen (Stadttheater): Hermann Norten.

Gießen-Marburg: Rudolf Gunolt 1909/10.

Halle (Neues Theater): Walter Stahl 1909/10.

Hanau (Stadttheater): Käthe Waldau.

Hannover (Deutsches Theater): Kurt Boettcher, Eugen Lips.

Harburg: Max Caro 1909/10, Louise Trendies.

Kaiserslautern (Stadttheater): Fritz Heinbokel 1909/10.

Königsberg (Stadttheater): Käthe Hellwig.

Leipzig (Schauspielhaus): Elly Förster 1909/11.

(Stadttheater): Alfred Kase.

Magdeburg (Stadttheater): Otto Koppmann.

Mannheim (Hoftheater): Alfred Landory.

Metz (Stadttheater): Dorothea Bührnheim.

Mülhausen im Elsaß (Stadttheater): Olga Richter 1909/12.

München (Schauspielhaus): Arthur von Duniecki.

Nürnberg (Volkstheater): Emmy Häusler 1909/10.

Oldenburg (Hoftheater): A. Chamlodt 1909/12. Henriette Lanius-Galster.

Olmütz (Stadttheater): Poldy Cerny.

Osnabrück (Neues Stadttheater): Anny Zeuner 1909/11.

Posen (Stadttheater): Lina Starke 1909/10.

Prag (Deutsches Landestheater): Carl Pollé.

Ratibor (Stadttheater): Camillo Munk 1909/10.

Riga (Deutsches Theater): Leo Connard.

Rostock (Stadttheater): Ferdinand Dannenberg.

Schweidnitz (Stadttheater): Bruno Jacoby, Helma Rückert-Jacoby.

Stettin (Stadttheater): Clara Spieß.

Stuttgart (Hoftheater): Lisa Heinefetter 1909/14.

Wien (Bürgertheater): Valerie Rolleder.

(Burgtheater): Fräulein Musehold.

Todesfälle

9. 4. Helena von Modrzejewska in Bay City (Californien). Geboren 1842. Polnische Tragödin.

Charles Algernon Swinburne in London. Geboren am 5. April 1837 auf Holmwood. Lyriker und Dramatiker.

Nachrichten

Leopold Adler, früher Regisseur des berliner Königlichen Schauspielhauses, ist zum Direktor des braunschweiger Hoftheaters ernannt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 17
29. April 1909

Tragik und Drama / von Richard Dehmel

(Fortsetzung)

4. Technologisches

Angenommen, die tragische Dichtung wäre tatsächlich die höchste dramatische (oder gar, wie manche Liebhaber meinen, die höchste poetische) Kunstgattung: müßte sie dann nicht die reichsten Möglichkeiten zur Verbindung von Lebensformen bieten, von wirklichen Lebensverhältnissen wie eingebildeten Lebenswerten? Müßten dann nicht alle die untragischen oder mangelhaft tragischen Dramen, die seit Shakespeare in die Welt gesetzt sind, ein immer geringeres Maß an Weltanschauung wie auch an Seelenschönheit bedeuten? —

Es gibt Kulturpessimisten von Profession, die das ohne weiteres bejahen, also die gute Entwicklungskraft der europäischen Menschheit verneinen. Es gibt aber andre Europäer, christliche wie heidnische, denen zum Beispiel der zweite Teil ‚Faust' oder der noch entschiedener über die Tragik entrückte ‚Peer Gynt' den ganzen Shakespeare mitsamt der Antike aufwiegt; wenn nicht durchweg an Kunstbewährung, so doch durchaus an Lebensbedeutung. Und einzelne Dramen von Schiller bis Strindberg geben an rein dramatischer Spannkraft — nicht zu verwechseln mit der tragischen Schlagkraft und erst recht nicht mit der poetischen Tragkraft — den besten Shakespearischen nichts nach, ja übertreffen sie sogar, weil nicht mehr so fahrig unterbrochen durch balladeske Episoden, wie das englische Drama noch allenthalben. Wer aber dennoch der Tragödie aus abstrakten und formalen Gründen die höchste Wertfähigkeit zusprechen möchte, der sei auf Dantes lyrisches Epos verwiesen, das eine solche Fülle von Lebensreien, zeitlichen und ewigen, irdischen und überirdischen, kunstvollkommen zusammenschließt, wie ein Drama gar nicht umfassen kann, ohne zeitlich und räumlich (siehe Faust und Peer Gynt) schlechterdings aus den Fugen zu gehen. Nun könnte man freilich dies zugeben und doch auf dramatischem Gebiet den Vorrang der Tragödie behaupten; man könnte sagen, das Faust-

gedicht würde ein noch viel höheres Kunstwerk geworden sein, wenn es vollkommen tragisch angelegt wäre, und die deutsche Tragik habe nur deswegen die Schlagkraft der Vorfahren nicht erreicht, weil in den Ausdrucksmitteln unsrer Dichtkunst weder die klangvolle Wucht der griechischen Sprache, noch die drangvolle Knappheit der englischen stecke. Indessen das würde ja gerade beweisen, daß sich die tragischen Wirkungsmittel nicht für alle Kulturnationen eignen; soll sich der Deutsche drum als Böotier fühlen gegenüber dem Engländer? Und wieso hat kein neuerer englischer Dichter Shakespeares Wirkungen wettgemacht? Sind Byron und Shelley so sehr viel kleinere Geister, daß sie nicht einen einzigen Heldenuntergang von gleicher Notwendigkeit schaffen konnten, wo doch Manfreds leidenschaftliches Wesen weit über Hamlet hinaus beschwingt ist, schier bis zum Opfermut äschylischer Helden? Wieso hat der Indier Kalidasa, der kein geringerer Dichter als Sophokles war und einer noch klangvollern Sprache mächtig, die attische Tragik nicht angestrebt, trotzdem sich die indische Dramatik unter griechischem Einfluß entwickelte? Doch wohl aus Ablehnungsgründen des geistigen Lebens, wie sie zum Beispiel auch der moderne Schwede in seiner Seele tragen mag, dessen Sprache sonst eben soviel Klangwucht wie die altgriechische aufbringen könnte.

Bleibt schließlich nur noch einzuwenden, der sittliche Wille des letzten Jahrhunderts sei nirgends triebstark genug gewesen, rhythmische Ausdrucksmittel hervorzubringen, die zur höchsten Tragik hingereicht hätten. Und da die Technik in allen Künsten das wahre dynamische Symptom für seelische Schwingungs- und Spannungsverhältnisse, unter Umständen also auch für sittliche Lebensbewegungen ist, so scheint dieser Einwand zunächst sehr triftig. Unterstützt wird er zudem noch dadurch, daß die Verkümmerung der tragischen Wirkung mit einer gewollten Dürftigkeit des sprachlichen Ausdrucks zusammenfiel, wie sie vorher kein bedeutender Dichter sich jemals aufgezwungen hatte. Die Furcht vor dem epigonischen Pathos der Wilbrandt, Wildenbruch, Bleibtreu war uns so ins Gewissen geschlagen, daß wir lieber unbedeutend erscheinen wollten als unselbständig und unwahrhaftig. Das bekundet zwar doch einen sittlichen Wert dieser sogenannten naturalistischen Technik, aber nur einen Mut verzweifelter Notwehr, keine gläubige Eroberungskraft; sonst hätte man wohl erkennen müssen, daß nicht das ideale Pathos als solches auf der Bühne unglaubwürdig wirkt, sondern nur im Munde mangelhafter Gestalten. Und mehr noch gibt der Umstand zu denken, daß Hauptmann allmählich doch dazu kam, seinen vulgären Dialog durch einen markanten Rhythmus zu heben. Beispiel (aus dem ‚Michael Kramer'):

„Hör'n Se, wenn einer die Frechheit hat,
den Mann mit der Dornenkrone zu malen,
hör'n Se, da braucht er ein Leben dazu.
Hör'n Se, kein Leben in Saus und Braus:
einsame Stunden, einsame Tage,

einsame Jahre, sehn Se mal an.
Hör'n Se, da muß er mit sich allein sein,
mit seinem Leiden und seinem Gott . . .
Sehn Se, da kommt dann der heil'ge Geist,
wenn man so einsam ringt und wühlt . . .
Da wölbt sichs, sehn Se, da spürt man was.
Da ruht man im Ewigen, hör'n Se mal an,
und da hat mans vor sich in Ruhe und Schönheit."

Das ist allerdings nur die monotone Metrik des ungereimten Stab- oder Knüppelreims, die keine polyphone Harmonik zuläßt, weil sie notgedrungen jedes Satzglied auf vier Taktsilben abmessen muß, damit der Rhythmus nicht zum Teufel geht, nämlich in holprige Prosa umkippt (deshalb die Füllsel „hör'n Se, sehn Se mal" und dergleichen) — aber immerhin steigt in den beiden Dramen, in denen der Dichter diesen Tonfall am straffsten von A bis Z durchgeführt hat, in der ‚Rose Bernd' und im ‚Michael Kramer', noch am ehesten ein tragisches Pathos aus der rührsamen Trauerstimmung auf; und mit derselben Rhythmik hat er dann auch eine wertvolle Komik zustande gebracht, im ‚Roten Hahn' noch bedeutender als in dem unfertigen ‚Biberpelz'. Indessen ist schon hieraus ersichtlich, daß es nichts für den Formwert der Tragödie oder Komödie beweisen kann, wenn sich die naturalistische Technik als unzulänglich für die Erzielung höchster Wirkungen erweist, sondern daß da dramatische Ursachen allgemeinster Art obwalten müssen; und es wird sich lohnen, das etwas genauer zu prüfen.

Diese Technik ist die Ausgeburt einer sehr grauen Theorie, nämlich des altersgrauen Aberglaubens, daß Kunst Naturnachahmung sei. Da die Griechen, wie jedes starke Kunstvolk, die rhythmische Steigerung der Naturmotive auf kulturelle Zwecke hin als selbstverständliche Praxis betrieben, dachte Aristoteles nicht daran, sie als das elementare Prinzip des Kunstschaffens näher zu untersuchen, sondern hielt sich lediglich an die ästhetischen Formeffekte, ein sehr willkommener Zunftschulmeister für spätere schwächere Kunstzeiten. Und da von allen Künsten das Drama den natürlichen Formen des menschlichen Lebens, weil sie großenteils schon Kulturformen sind, immerhin am ähnlichsten scheint, so kam schließlich die Schülerweisheit zustande: je ähnlicher, desto vollkommener. Man nahm, weil es ganz ohne Stilprinzip eben doch nicht gehen wollte, den Rhythmus der Alltagssprache zum Muster, der allein von den momentanen Affekten bestimmt wird; und so verkümmerte naturgemäß die Rhythmik der perpetuellen Impulse, die vom Pathos der Ideen abhängt und über weite Strecken hin die sinnlichen Beziehungen zu geistigen Bedeutungen steigert. Das schloß von selbst die Möglichkeit aus, dramatische Formen höchsten Wertes (gleichviel ob tragische oder komische, alte oder neue) heraufzuführen, denn die zielen allseits (sinnlich wie geistig) über die Augenblickswirkung hinaus. Man schuf zwar neue Erschütterungen trauriger oder lustiger Art, zuweilen sogar unerwartet starke; aber Erschütterungen zu schaffen, kann nicht das höchste Ziel der Kunst sein, denn

die verschafft uns das wirkliche Leben ungleich überwältigender. Kein Künstler wird je die seelischen Wirkungen eines Erdbebens nachahmen können, die ja bis zum Massenwahnsinn stark sind; es ist im Gegenteil höchste Kunst, die menschliche Seele immer wieder gegen solche Wirkungen zu feien.

Selbst zugegeben, es wäre möglich, gewisse Lebensverhältnisse in völlig naturgetreuer Bewegtheit auf die Bühne zu verpflanzen, dann ist sofort zu gewärtigen, und manche Skandalpremiere bewies es, daß auch all die zwecklosen Nebenwirkungen, die ein Vorgang des gewöhnlichen Lebens auf den unbeteiligten Zuschauer ausübt, ins Theater übertragen werden und die erstrebte Hauptwirkung hintertreiben. Solche Reizmittel lassen sich allenfalls im erzählenden Kunstwerk zwecksicher anwenden, weil da die Schilderung der Wirklichkeit schon nicht mehr leibhaftige Nachahmung, sondern lediglich sinnhafte Andeutung ist; die Einbildungskraft des Hörers und Lesers, durch keine Außenwahrnehmung behindert, wird unwillkürlich die sinnlichen Einzelheiten in den gesamten Sinnwert verknüpfen, wird einreihen und unterordnen. Auf der Bühne dagegen droht stets die Gefahr, daß die Zuständlichkeit der Darstellung die wesentliche Gestaltung entwertet; die Phantasie des Zuschauers ist bei weitem nicht so frei selbsttätig wie die des Hörers oder gar Lesers. Sie wird durch den Augenschein immerfort auf die einzelne Erscheinung gebannt; jede kleinste Nebensächlichkeit wirkt sinnlich ebenso stark oder stärker als die sinnvolle Hauptsache, und nur stete Geistesgegenwart wird hinter der momentanen Bewegung die perpetuellen Beweggründe wahrnehmen. Diese stete Geistesgegenwart also muß der Dichter von der Bühne herab im Zuschauer zu erzeugen wissen! Er muß fortwährend unsern Verstand auf die seelische Bedeutung der Sinneseindrücke durch die Sprache seiner Gestalten hinlenken; er muß, da sie lehrhafte Ansprachen an das Publikum nicht halten dürfen, den Ausdruck gerade der Affekte aus den ideellen Motiven her steigern, und das ist immer nur dadurch möglich, daß er das Pathos der natürlichen Sprache mit rhythmischen Kunstgriffen konzentriert.

Der naturalistische Dialog tut hiervon grundsätzlich das Gegenteil. Diese Sprechart mit ihrer Umständlichkeit, ihrer losen Aneinanderreihung unfreiwilliger Aeußerungen eignet sich wohl zu genauer Darstellung auffälliger Ereignisse oder starrer Durchschnittsverhältnisse oder unveränderlicher Eigenschaften; daher ihre treffende Verwendbarkeit für Milieu-Skizzen à la Holz und Schlaf, für unbegründete Zustände, unvermittelte Aufregungen, genrehafte Nebenfiguren und überhaupt für die lediglich selbstzweckliche Vorführung von Charaktertypen. Sie versagt jedoch, wo es darauf ankommt, gründliche Entwicklungskämpfe in den Willenskräften der Charaktere überzeugend auszudrücken. Dann zeigt sich sofort die Hinfälligkeit der theoretischen fable convenue, daß es der Zweck des Dramas sei, Charaktere nachzuahmen. Wenn dem so wäre, hätten die Nebenpersonen denselben Wert wie die Hauptpersonen, und schon nach den ersten anderthalb Akten würde man reichlich befriedigt sein. Die Personen sind eben auch

nur ein Mittel zum Zweck der geistigen Kampfgestaltung; selbst im plattesten Rührstück oder Ulkspiel sind sie immer noch Idealfiguren, wenn auch blos für bescheidene Ansprüche. Käme es auf die Schilderung realer Charaktere an, jede mittelmäßige Biographie überträfe dann das bedeutendste Drama. In der dramatischen Oekonomie mangelt es einfach an Raum und Zeit, einen Charakter so durch und durch und nach allen Seiten hin abzuhandeln, wie der kunstärmste Romanzier es vermag, wenn er psychologische Phantasie genug hat. Die einleitenden Bedingungen, die Begleitumstände der Stimmungsmache und die Verflechtung der Personen in die entscheidenden Vorgänge verlaufen bei dieser Reporter-Technik poetisch und mimisch dermaßen breit, daß der Ausdruck der seelischen Nachwirkungen, worauf der Zuschauer doch am meisten gespannt ist, überall zu kurz kommen würde, selbst wenn die Alltagssprache so ausdrucksvoll wäre.

Die Hauptsache, inwieweit sich nämlich an den minder alltäglichen Stellen der Handlung Wort und Geberde nun tatsächlich mit dem seelichen Vorgang decken, bleibt daher jedesmal zweifelhaft. Immer wo man auf Grund einer Willenserregung eine geistige Naturoffenbarung von den Personen erwarten darf — da stets nur ein künstliches Gestammel nervöser Interjektionen zu hören, das zerstückelt die dramatische Spannung. Zwar werden einige Scharfsinnige, ebenso wie im wirklichen Leben, aus den äußern Merkmalen der Erregungen den innern Zusammenhang richtig folgern, besonders wenn er nur kritische, nicht kreatorische Tendenz hat. Aber diese Denktätigkeit des aufmerksamen Zuschauers vernichtet zugleich den Bann der Dichtung; man verspürt szenische Langeweile, denn solche Folgerungen pflegt man im Leben viel rascher und reichlicher zu ziehen. Eben das, was auch in der Sprache des Lebens meistens unausgesprochen bleibt, obgleich es tatsächlich in der Seele jedes Menschen vor sich geht, die Einung der unwillkürlichen und zweckbewußten Handlungen, wird durch diese scheinwirkliche Kunstsprache niemals vollkommen darstellbar. Und so, indem sich der Dichter grundsätzlich des erschöpfenden, umfassenden, seelenvollen Ausdrucks entschlägt, wird er nolens volens dazu gedrängt, die Sprache seiner Bühnengeschöpfe im Regietext zu kommentieren. Es entsteht die novellistische Parenthese, die Polizeisignalements-Charakteristik, das pantomimische Intermezzo. Der Künstler des Wortes wälzt seinen Zweck auf die Mittel der Vortragskunst ab. Er überläßt es den Schauspielern, jene Einheit herzustellen, die er selber nur angedeutet hat; die Erzeugung der Wahrscheinlichkeit gibt er für die entscheidendsten Augenblicke einem günstigen Zufall anheim, nämlich der Tüchtigkeit sämtlicher Darsteller.

Eins aber wird der Schauspieler, trotz allen Regie-Parenthesen des Autors, selbst im günstigsten Fall nie erzeugen können: den Glauben an die geistige Notwendigkeit der Handlung. Er kann mit seiner Geberde und Stimme die überzeugende Kraft des Wortes wohl sinnlich unterstützen und heben; geistig ersetzen kann er sie nicht! Und durch diese seelische Unzulänglichkeit, diese berechnete Flachheit und Halbheit der Sprache, wird

die Tätigkeit gerade solcher Kunstgestalten, die im Leben als Musterbeispiele idealer Energie wirken würden, mit einer rührsam verschwommenen Stimmung und kritisch resignierten Tendenz behaftet, die trotz der Wirklichkeitstreue der Einzelzüge das Gesamtwesen unwahr erscheinen läßt. Einfach deswegen, weil wir im Leben die bedeutsamen Einzelwirkungen eines vorbildlichen Charakters nur in weiten Zwischenräumen beobachten und zu ihrer vollen Würdigung erst nach seinem ganzen Lebenswandel gelangen. Auf der Bühne dagegen wird umgekehrt durch Zusammenschiebung der Einzelvorgänge eine Würdigung hergestellt, die von Anfang an diesem Lebenswandel seine volle Wirkung sichern soll, die bildliche wie die vorbildliche; also muß der Dichter auch die Sprache des Lebens zweckentsprechend zusammenschieben.

Die Bühne, wie immer sie inszeniert sei, ist eben keinesfalls ein Schauplatz, der irgend einem natürlichen Ort gleicht; sie ist ein konzentrisch stilisierter Raum, für zusammengerufene Zuschauer auf kulturelle Zwecke hin angelegt, und einem solchen Raum kann selbstverständlich auch nur ein konzentrierter Stil der zeitlichen Wirkungsmittel genügen, des poetischen Dialogs sowohl wie der mimischen Deklamation. Sonst fallen gerade die triebhaften Auftritte aus dem Rahmen der Zweckmäßigkeit, un ddann fühlen wir uns — genau wie im Leben — als unberufene Zuschauer. Denn was der Dichter ohne Konzentration auf den idealen Kulturinstinkt bestenfalls zu bieten vermag, das ist nach Zolas bescheidener Definition der Kunst (auch für seine eigene Kunst zu bescheiden) nichts weiter als ‚un coin de nature vu à travers un tempérament‘, das heißt: durchaus noch kein humanes, sondern ein blos persönliches Dokument, eine Auskramung poetischen Rohstoffes. Wie könnte der Künstler, der einer ist, die Natur denn anders anschauen als durch sein Temperament hindurch? Er ist doch wohl keine Schulmeisterseele, die auf Grund ästhetischer Theorieen oder idealistischer Dogmen hört und sieht! Der Künstler läuft stets viel eher Gefahr, daß er Natur und Leben zu sinnlich, als daß er sie zu geistig betrachtet. Sein Stoff ist in Wahrheit ja niemals die wirkliche, ist immer nur die wirksame, nämlich durch seine erregten Sinne in sein Gemüt gedrungene Welt. Und erst die Umformung dieses Rohstoffes durch das rhythmische Pathos der idealen Impulse, das sich bis aufs winzigste Tüpfelchen der technischen Komposition erstreckt: erst das entscheidet über die höchste Bedeutung seiner selbstverständlichen Gestaltungskraft, über seinen dauernden Wert für die Entwicklung des Menschengeistes.

Aber mit alldem ist wiederum nichts für die überragende Wertfähigkeit der spezifisch tragischen Komposition bewiesen. Will man in der zeitweiligen Vorherrschaft des naturalistischen Stils ein Kultursymptom sehen, dann wäre allein die Mutmaßung statthaft, daß jene Zeit ganz generell für dramatische Wertbildung ungünstig war. Ibsen hat ja in seiner letzten Dichtung unzweideutig genug gebeichtet, warum er vom heroischen Drama zum karikaturischen überging; und was er noch Hohes damit zustande brachte, Er als Einziger in ganz Europa, kommt nicht auf gegen die Ueberfülle eben-

bürtiger Prosaprodukte, womit die internationale Romanliteratur das letzte Drittel des neunzehnten Jahrhunderts zu einer Epoche kritischer Poesie gemacht hat. Gar in Deutschland ist während dieser Jahrzehnte nicht eine Bühnendichtung entstanden, die sich an originalem Pathos mit den lyrisch-epischen Höhepunkten in Spittelers ‚Olympischem Frühling‘ oder Liliencrons ‚Poggfred‘ messen darf. Gerade diese Dichter aber sind weit entfernt von einer einseitig tragischen Wertung der geistig treibenden Leidenschaften; sie haben beide, trotz völliger Divergenz ihrer sinnlichen Temperamente, von Anfang an viel entschiedener, unwillkürlicher und selbstverständlicher, als es Nietzsche sich langsam ergrübelte, eine außersittlich heldische Natur- und Lebensbehandlung gepflegt.

Bleibt also nur noch die Frage übrig: kann wirklich in unsrer Zeit die Tragödie dem obersten Kunstzweck vollkommen genügen? Mit andern Worten: ist in der Tat die tragische Entscheidung des dramatischen Kampfes noch das passendste und wirksamste Mittel, um die höchste gemeinsame Willensrichtung der gegenwärtigen Weltanschauung zum befreienden Genuß zu gestalten? —

(Schluß folgt)

Gedicht / von Peter Altenberg

Wie ich zu Tode quäle eine liebevolle Seele,
wenn ihre Hülle ‚Leib‘ nicht meinem Ideal entspricht — —!
Wie stell’ ichs aber an, daß ich das ‚Edlere‘ wähle?!?
Mein Wächter ‚Auge‘ gestattet es mir nicht!
Er sagt: „Man täuschet Dich; die beste Seele
kann eben nur im besten Leib gedeih’n!
Und nur weil Christus vollkommen schön gewesen,
konnt’ sich sein Herz der ganzen Menschheit weih’n!
Voll innerer Sanftmut ist nur das schönste Wesen;
es dankt dem Schöpfer gleichsam ewig für seine Gnad’ auf Erden — — —;
in ihrem verborgensten Blick kannst Du es lesen:
„Ich bin von ihm verpflichtet worden, gut zu werden!“
Gott ähnlich werden ist Jedem benommen,
der nicht die Glieder dazu mitbekommen!
Nur vom vollendet schönen Menschen ford’re ich Hirn und Herz — — —
er fliege, Gott-begnadet, himmelwärts!
Er sei gerecht, allgütig und allweise — — —
Und er allein störe mir nicht meine Kreise,
daß der Mensch engelrein werden könne in absehbarer Zeit!
Von den andern aber verlang’ ich nur,
daß sie sich betrachten als mißlungene Exemplare der Ideale erträumenden Natur!

Shaws Ibsen / von Julius Bab

Bernard Shaw: ‚Die Quintessenz des Ibsenismus‘ (deutsch von Siegfried Trebitsch, bei S. Fischer, Berlin 1908) — für intellektuelle Epikuräer, Leute, die in Motionen des Verstandes nicht nur ihre Arbeit, sondern auch ihr Vergnügen finden, kann kaum ein amüsanteres Buch gedacht werden als dieses. Gibt es denn ein größeres Vergnügen, als die listige Arbeit zu belauschen, in der eines genialen Mannes Instinkt die Intelligenz, das bewußte Gehirnleben dieses Mannes zur Anpassung zwingt? Welch köstlich tiefe Humore entspringen für den Liebhaber des Lebens nicht diesem Prozeß, den Schopenhauer, sein genialer Entdecker, durchaus in die Motivierung seines pessimistischen Instinktes zwingen wollte! Welch wahrhaft göttliches Schauspiel, zu sehen, wie der stolze Selbst-Erhaltungstrieb das große Individuum lehrt, die ganze Welt nach seinem Ebenbilde, nach seiner Lebensmöglichkeit umzudeuten, wie dabei auch der Gescheiteste die Gedanken eines andern, die er sich etwa um ihrer hohen Intensität willen zu Bundesgenossen wünscht, bis zur Unkenntlichkeit ummodelt — und wie sein Verstand sich dabei immer wieder versichert, ‚objektive Würdigung‘ zu treiben. Wie tief lustig ist dieser ganze heilsame Selbstbetrug des Instinktes, der uns überhaupt an ein objektives Erfassen fremder Persönlichkeiten glauben läßt, wo es doch nur eine tote (philologische) und eine lebendige (vollsubjektive) Aufnahme fremden Lebens gibt. Nur im Individuum ist Leben, und mit der Größe der Lebenskraft, die in einem Individuum inkarniert ist, wächst auch seine Kraft, sein Wille, seine Naturpflicht, Leben und Welt fremder Menschen im Eigensinn seiner Individualität auszudeuten. Welche Fabel (oder Wortverwechslung!), daß die größten Menschen die ‚objektivsten‘ seien! Nichts ist wahr, als daß das große Subjekt seine Grenzen weit, über viele Objekte hin, auszudehnen weiß: aber wie unerbittlich, steht es dann auf seinem Platz, wie unbarmherzig verteidigt es seine Grenzen. Wer ist ‚ungerechter‘ gewesen, wer hat mit mehr Unnachsichtigkeit, Gewalttätigkeit und Souveränität fremde Persönlichkeiten von sich gestoßen oder in sich gesogen, hat mehr fremdes Leben, hassend oder liebend, mit dem Gesetz des eigenen Seins vergewaltigt als Napoleon oder Goethe, Hebbel oder Bismarck!? Nun jeder, der in solchem Schauspiel den höchsten Triumph der Lebenskraft zu genießen weiß, muß Bernard Shaws grenzenlos subjektives, völlig verfälschendes Ibsenbuch mit höchstem Entzücken lesen.

Wer Ibsen kennen lernen will, das heißt wer sich die Möglichkeit bewahren will, vom eigenen Sein aus dies große Phänomen zu ergreifen, der muß freilich vor Shaws Buch inständig gewarnt werden. Wer aber Bernard Shaw, den geistreichsten der lebenden Schriftsteller, kennen lernen will, der findet kaum einen amüsantern Weg als dieses Buch. Wie jeder nämlich, der ein rechter Kerl ist, sagt Bernard Shaw mit höchster Energie ‚ja‘ zu

sich; da er außerdem den sehr richtigen Eindruck hat, daß Henrik Ibsen eine der stärksten geistigen Potenzen dieser Zeit ist, so wünscht er sich durch Henrik Ibsen bestätigt zu finden und liest sein eigenes Shawsches Sein aus Ibsens Werk heraus. Der Intellekt ist trotz seinem so erheblichen Umfang auch bei Bernard Shaw dem Willen bedingungslos gefügig gewesen: alles, was bei Ibsen nicht im Geiste Shaws geschrieben ist — und das war gar nicht wenig! — wurde absolut überhört oder verblüffend nützlich mißverstanden. Und so tritt uns ein Norweger Henrik Ibsen entgegen, der nichts ist als der ältere Bruder des Iren Bernard Shaw, und Stücke werden geschildert, die eigentlich nirgends in der Welt existieren, die aber sicherlich da wären — wenn die Motive der Ibsenschen Dramen von Shaw ausgeführt worden wären! Und das ist äußerst lehrreich für die Erkenntnis Shaws wie Ibsens.

Diese Besitzergreifung Ibsens wäre natürlich für Shaw weder nötig noch möglich gewesen, wenn nicht zunächst wirklich sehr starke Gemeinsamkeiten zwischen den beiden wären. Was den Iren zu dem eine Generation ältern Norweger zieht, ist der ethische Revolutionismus des Schriftstellers, und — im engsten Zusammenhang damit — der durchdringende böse Blick des Menschengestalters Ibsen. Der ‚Pionier‘ der neuen Sachlichkeit, der Todfeind jener ‚Idealisten‘, die die gesunden, triebfähigen Kräfte der Wirklichkeit ersticken mit ihren ‚Pflichten‘, die mit ihren schönen Lügen die Not, das Bedürfnis und die Möglichkeit des Gegenwärtigen zudecken — der große ‚Realist‘, der „Verräter unter denen, die sich verschworen haben, zu schweigen“ — diesen Sozialrevolutionär liebt Shaw, diese Sache ist auch die seine; um dieser Sache willen muß er sich diesen Theaterschriftsteller von so ungeheurer agitatorischer Kraft ganz zu eigen machen. Nun hat in einer gewissen Periode bei Ibsen tatsächlich die schriftstellerische Leidenschaft, der agitatorische Wille eisern im Vordergrund gestanden, hat alle andern reichen Kräfte des Szenikers, des Dichters in seinen Dienst gezwungen; und den Werken, die Ibsen geschaffen hat, vom ‚Bund der Jugend‘ bis zur ‚Wildente‘ etwa, entnimmt Shaw wirklich das Wesentliche, wenn er für den Zweck seiner Ibsenverdauung ihre ‚Quintessenz‘ bereitet. Hier und in den prachtvollen Einleitungskapiteln über die Pioniere und die Idealisten gibt Shaw dann uneingeschränkt Treffendes; wie ein heller, luftreinigender Sturm treibt sein so beweglicher und so fester Stil die Dinge rund herum immer wieder ins grelle Licht des großen Zentralproblems: zur Aufhellung der ‚entsetzlichen Gedankenverwirrung‘, die das Wort ‚Ideal‘ sowohl für die Einrichtung, die das Ideal maskiert, als für die Maske selbst anwendet — obschon „die Einrichtung eine abgenutzte und gifthaltige sein kann, während die Maske ein Bild dessen zu sein vermag und auch tatsächlich gewöhnlich ist, was wir gern an ihrer Stelle haben möchten.“ Die ‚Idealisten‘, die weniger stumpf, aber ebenso feige und deshalb von schlechterm Gewissen als die Masse der Philister sind, und die deshalb die Identität von Masken und Zuständen behaupten: diese Idealisten

bloßzustellen durch Wort und Bild des ‚Realisten‘ Ibsen, „der sich bestrebt, die künftigen Möglichkeiten zu verwirklichen, indem er die Maske und das Maskierte von einander trennt,“ das gelingt dem zornigen Lachen, der schadenfrohen, unerbittlichen Logik des Iren unvergleichlich gut.

Indessen, Henrik Ibsen ist nicht zur Zeit der höchsten Entfaltung des Kapitalismus in London, sondern dreißig Jahre früher in Bergen und in Rom zum Manne gereift. Als er zu dichten begann, lebte im Norden noch die Romantik, andre Kämpfe als die sozialen erfüllten die Herzen der Jugend zumeist, und was sich an sozialer Kritik, an gesellschaftlicher Revolution zu regen begann, das war noch nicht der wissenschaftlich disziplinierte, wegklare Sozialismus derer nach Marx, derer mit Shaw: das war eine wilde, gefühlsdunkle Angreiferlaune, dilettantisch drohendes Aufbegehren, naiver Anarchismus. Dies blieb auch trotz aller persönlichen Genialität der Charakter von Ibsens bewußter politischer Opposition, weil Ibsens Genie nämlich durchaus kein politisches war und ihn folglich weder verpflichtete noch befähigte, in politicis klar und tief zu denken. Shaw ist also bereits im Irrtum, wenn er Ibsens Gefühlsopposition mit seiner sozialistischen Kritik schlechtweg identifiziert. Der Anarchist Benjamin Tucker, der im Buche (mit einer ganz Shawschen Liberalität!) in einer längern Anmerkung zum Wort gelassen wird, polemisiert gegen Shaw und reklamiert Ibsen als Gesinnungsgenossen für sich. (Auf Grund der bekannten Briefstelle an Georg Brandes.) Tucker hat sicher recht — nur daß mir das nicht gerade eine Ehrenrettung für Ibsens politische Intelligenz scheint. Shaw ist ihm zweifellos als politischer Kopf, als Sozialkritiker mit praktischen Zielen unendlich überlegen; denn die sozialistische Leidenschaft bildet den Grund von Shaws ganzem geistigen Wesen und Sein. Dies hat von unsern nichts als literarischen Literaten bis heute kaum einer gesehen und begriffen, aber Tatsache ist, daß das eigentliche Agens in Shaws Schrifttum ein aufs höchste gespanntes zielklares politisches Wollen ist, daß sein Witz aus dem bösen Scharfblick für die Schwächen der kapitalistischen Gesellschaft, sein Pathos aus dem Glauben an den Segen sozialistischer Umordnung stammt, und daß es nur die Größe dieser Leidenschaft ist, die diesen agitatorischen Schriftsteller in Augenblicken stärkster Anspannung mit der Kraft des Dichters rüstet, ihm Worte des Lebens leiht, die nicht mehr um den Beifall unsers Denkens werben, die unserm Gefühl eine unmittelbare Erkenntnis letzter überlogischer Wahrheit geben. Dichterworte, die den Menschen unmittelbar an das große unbekannte Geheimnis des Lebens anzuknüpfen vermögen: nicht mehr Diener des Wollens und der Zwecke — religiöse Mittler.

Ein Finder solcher Worte, ein Dichter ist aber im Grunde und von Anbeginn Henrik Ibsen gewesen. Wie jeder geborene Künstler hat er im Grunde kein soziales (ethisches), sondern ein religiöses (methaphysisches) Interesse gehabt: nicht die Stellung des Individuums in der Gesellschaft — die Stellung des Ich in der Welt, nicht der Bürger und seine Mit=

bürger — der Mensch und Gott war sein Thema. Nicht um die relativen Probleme des sozialen Lebens, um die absoluten des Menschenlebens überhaupt rang Ibsen. Kein ironischer Kritiker, ein monumentaler Tragiker hat er den ganzen Kampf um die Grenzen des Erkennens und Könnens in seinem dreigeteilten ‚Faust' gestaltet: Brand, Peer Gynt, Julian streben auf drei verschiedenen Wegen über die Kraft hinaus zu dem einen Ziel, dem Gottesreich, dem Kaisertum des Ich, dem dritten Reich der freien Notwendigkeit. Ibsens tiefste Seele ist mit ihnen, in ihrem Kampf und ihrem Fall. Shaw aber bringt es fertig zu glauben, Ibsen habe auch in diesen dreien ganz wesentlich nur den gemeinschädlichen Idealisten, den gefährlichen selbstbetrügerischen Verfechter wirklichkeitsfremder Forderungen angeprangert. Er fühlt nicht, daß das Schicksal dieser drei den ganz zeitlosen Kampf versinnbildlicht, in den ein für allemal der Mensch, das Individuum steht, als der geringste Teil der ganz großen Gottheit. Ihre Ueberspannung des Realen ist ewiges Verhängnis der Menschensehnsucht in jeder einzelnen Brust — nicht die ‚Ueberspanntheit' unsachlicher Gesellschaftsmenschen. Auf einer ganz andern Ebene wird ihr Kampf geführt. Shaw aber übt den wahrhaft grandiosen Selbstbetrug, Ibsens tiefes Aufgehen in diesen dreien nur für ‚Sympathie' zu halten, die der Autor dieser Stücke seinen traurig irrenden Helden um der Energie und der Haltung willen zolle, mit denen sie immerhin ihre Torheiten begehen. Wahrhaft genial vermag er zu übersehen, wie offenkundig Brand, Peer, Julian Ibsens innerstes Ich selber sind. Die Operationen, mit denen Shaw das vollbringt, sind ungeheuerlich. Julians verzweifeltes Ringen mit dem düstern Rätsel der Willensfreiheit wird zum Beispiel aus dem Eigentlichen des Stückes herausgesetzt: „dieser Teil des Dramas hat keine sehr tiefe Bedeutung" — merkwürdige Auffassung von der organischen Einheit eines für groß erachteten Gedichts! — Peer Gynts Ende aber, seine Erlösung durch deus caritatis, sein Entschlummern im Ewigweiblichen, in der Liebe Solveigs, die ihn selbst, ungebrochen ganz zu bewahren vermochte, dies heilige Pfingstfest malt sich in Shaws Augen so:

„Endlich trifft er ein verlassenes Jugendliebchen an, das noch immer auf ihn wartet und noch immer an ihn glaubt. In der Phantasie dieses alten Weibes findet er den idealen Peer Gynt, während in ihm selbst, dem Landstreicher, Aufschneider, Spekulanten . . . . . nichts ist als banaler Eigennutz und ängstliches Um-die-Ecke-gehen, Feigheit und Sinnlichkeit, nur verschleiert von den romantischen Phantasiegebilden des geborenen Lügners. Mit dieser unwirklichen Erkenntnis, die allem die Krone aufsetzt, bleibt es ihm überlassen, dem Knopfgießer, so gut er kann, entgegen zu treten." — —

Dies ist Shaws ‚Peer Gynt'! Ist es nicht wundervoll, wie der Instinkt der Selbstbejahung es fertigbringt, den so Feinhörigen das tiefergriffene tragische Pathos dieser Ibsenszene völlig überhören zu lassen! Stärkere Umbildung Ibsens ins Shawsche findet sich im Buche natürlich nicht mehr.

Denn später ist Ibsen immer mehr dazu gekommen, den Freiheitskampf des Individuums aufs Sozial-Ethische zu beziehen. Was in den Monumental-Werken der frühern Zeit nur als ein Ausdruck, ein Symptom unsrer allgemeinen Gebundenheit, mit enthalten war, das wurde in seinen spätern berühmten Stücken selbst die Sache, der Schaffensgrund. Er stieg vom Religiösen ins Moralische, wurde aus einem großen Dichter ein grandioser Schriftsteller. Soziale Kritik wurde sein Amt — und statt jenes Ueberschwangs der Kräfte, dem in tragischer Schuld Brand und Peer erlegen waren, erschien eine lediglich überspannte Konvention, eine auf keine reale Kräfte gestützte und deshalb gefährliche und verächtliche Ideallehre im Lichte feindlicher Ironie. Erst als aus den großen Menschentypen Brand, Peer Gynt, Julian kleine Gesellschaftstypen wie Bernick, Helmer, Manders, Gregers wurden, aus Rubeks ‚Auferstehungswerk‘ ‚Tierfratzen für den Sockel‘ — erst da wurden (für Ibsen) die Worte des Ideals Phrasen, die Ueberspannungen schlechthin gemeinschädliche Dummheiten und Lügen. Hier kann also auch unser Ibsen zu gutem Teil der Shawsche sein. Nur daß es auch dann noch einen — gegen das Ende wieder stärker anschwellenden — Unterstrom in Ibsens Werk gab, der Ibsens Gestalten über ihre gesellschaftlichen Gebundenheiten und moralischen Kämpfe hinaus wieder mit der Natur, dem göttlichen All in Beziehung setzt, ihnen ein Licht mehr als sozialer, religiöser Tragik aus fernem Hintergrunde zustrahlt. Das ist der viel beredete ‚mystische‘ Einschlag, der von der ‚Wildente‘ an wieder stärker und stärker in Ibsens Dramen wird. Und diesem Element wird Shaw wiederum gar nicht gerecht. Rosmer ist ihm wesentlich ein ‚unpraktischer Landpfarrer‘ und der fremde Mann Ellidas ‚ein alter Bekannter‘ — obschon Rebekka doch mit den weißen Pferden von Rosmersholm, Ellida mit den Wundern des Meeres und beide keineswegs blos mit Menschen zu tun haben.

Nun wird Shaw diese Dinge wohl zu den ‚poetischen Schönheiten‘ der Ibsenschen Dichtung zählen, auf die einzugehen er im Vorwort ablehnt. Aber für andre als seine Augen gehören diese tiefen Naturgebundenheiten, diese tragischen Unterströme gar sehr zur ‚Quintessenz‘ Ibsens, stellen sie gerade sein reinstes dichterisches Teil dar. Für den Dichter sind doch eben poetische Schönheiten nicht hinzugetaner Schmuck, sondern Ausdruck seines allerwesentlichsten Wesens. Shaw aber, dieser Ueberrationalist, der das Irreale zwar begreift und in Rechnung setzt, niemals aber elementar erfühlt: er hat den Zugang durch das religiöse Tor ins Reich der Dichtung nicht. Und deshalb bereitet er sich in der geschilderten kostbaren Weise instinktsicher seinen Ibsen. Trotzdem gibt es für diesen genialen Schriftsteller, diesen leidenschaftlichen Wortführer, diesen europäisch witzigen Kopf auch einen Weg, einen weiten Umweg freilich, ins Reich der Dichter. Auch Shaw wird zum Dichter, dort, wo sein Pathos kulminiert. Von Shaws Pathos will ich hier das nächste Mal sprechen.

Die Gesellschaft des Herrn von Kaminski / von Paul Scheerbart

Schauspiel in einem Aufzug

Personen

Herr von Kaminski
Ado, Bedo, Cedo, Dedo — Weltenschöpfer
Frau Krause, Haushälterin

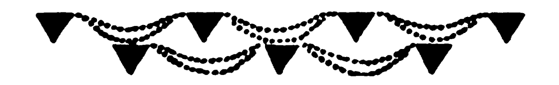
Länglicher Tisch in der Mitte — mit der Schmalseite nach vorn. Zwei Gedecke auf der linken Seite und zwei auf der rechten mit je zwei Stühlen. Herr von Kaminski sitzt an der hintern Schmalseite. Weinflaschen, Gläser und Speisereste. Frau Krause kommt von links mit Obst, stellt es auf den Tisch und nimmt einige Teller mit.

von Kaminski: Meine Herren, daß ich Sie nicht sehen kann, ist mir natürlich sehr schmerzlich. Ach bitte, Frau Krause, stellen Sie nur das Obst auf den Tisch. (Sie tut es und nimmt ein paar Teller) Lassen Sie nur die andern Teller stehen. Gehen Sie nur; ich werde Sie rufen, wenn es nötig ist. (Frau Krause ab) Aber, meine Herren, ich habe doch das meiste von dem, was Sie mir mitteilten, hören können. Und wenn ich auch nicht alles verstanden habe — vieles verstand ich doch. (Er horcht mit der Rechten am rechten Ohr) Gewiß, Sie machten sich durch Gleichnisse verständlich. Oh, ich weiß das. Wenn Sie vom Hörbaren sprachen, so war das, was ich hören sollte, nur gleichnisartig hörbar — Ohren und Zungen gibts gar nicht in Ihrer Welt, Herr Ado. (Wendet sich zu dem Stuhl, der rechts neben ihm steht) Ich bin Ihnen aber schon sehr dankbar, wenn Sie mir eine Ahnung zu kosten geben. (Pause. Horcht) Freilich! Freilich! Ich werde natürlich nicht vergessen, daß Sie alles bildlich meinten. Weun ich mir aber eine Welt vorstelle, die nur für die feinsten Töne der Musik geschaffen ist — in der die Sterne nur aus starken schwingenden Saiten bestehen — so habe ich doch eine Vorstellung. (Horcht wieder) Gewiß! Und alle Wesen sind in dieser Welt nur Ohrwesen. Und diese ganze Phantasie ist nur bildlich gemeint. Ich verstehe. (Pause) An Stelle des Ohrs habe ich nur einen andern, nur nicht verständlich zu machenden neuen Sinn zu setzen, der nur mit dem Ohrsinn verwandt ist. (Pause) Wie bedaure ich, daß Sie fortmüssen. Ich danke Ihnen für Ihr Erscheinen. (Steht auf und verbeugt sich gegen den Stuhl zu seiner Rechten) Oh, Herr Bedo, und nun müssen Sie auch schon fort. (Horcht zum vordern Stuhle an seiner rechten Seite) Ihre Welt werde ich auch niemals so wörtlich nehmen. Ich behalte besonders, daß Sie überall runde schwebende Köpfe haben — Wolken von Köpfen, in denen jeder Tautropfen ein Kopf ist — und alle diese Köpfe verändern sich

immerzu. (Horcht wieder) Ja, ich verstehe! Es ist eine sehr geistreiche Welt — Ihre Kopfwelt. Und — der ganze Himmel voller Köpfe — das muß wundervoll wirken — erinnert an alte italienische Himmelsbilder mit Engelsköpfen. Ich danke Ihnen für Ihr Erscheinen. Ich bedaure, daß auch Sie schon fortmüssen. (Steht auf und verbeugt sich mehrere Male sehr tief vor dem Stuhle, der vorne zu seiner Rechten steht) Meine Herren, es war der herrlichste Abend meines Lebens. Wie bedaure ich, daß er zu Ende ist. Ich werde nichts von dem, was Sie mir mitteilten, vergessen. (Zu dem Stuhle, der vorne zu seiner Linken steht) Herr Cedo, Ihre Funkenwelt ist mir so geläufig. Natürlich! Ein pyrotechnisches Wunder. Alles Funken. (Horcht) Ja — und auch die Funken sind nur ein Gleichnis. (Erhebt sich und verbeugt sich vor dem Stuhle sehr lange und sehr tief einmal) Und (zum Stuhl an seiner Linken) nun sind Sie nur noch ganz allein hier, Herr Dedo. (Horcht. Längere Pause) Das ist ja wundervoll, was Sie mir sagen. Sie meinen, ich könnte auch so Welten schaffen? (Horcht wieder) Hm! So wärs also gar nicht so übel, ein Mensch zu sein? (Pause) Oh — wie tröstlich! Natürlich — Sie haben Recht: die Ausführung der Welten in handgreiflicher Weise ist gar nicht so wichtig — die Phantasie, die Idee ist tatsächlich das Wichtigste. (Horcht) Ja, das hab ich auch schon immer gedacht: wer alles gleich handgreiflich haben will, ist eigentlich nur ein Dilettant. (Horcht wieder) Ja — Ihre Welt besteht aus feinsten Spinngewebeschleiern. Und es ist da alles so fein, daß nichts für menschliche Augen sichtbar wird — nichts fühlbar: (Horcht abermals) Ich werde das alles nicht vergessen; ich weiß wohl, es gibt in der unendlichen Unendlichkeit noch viel, viel mehr Welten, als wir ahnen können. (Pause) Ja, der Mensch ist noch nicht so weit, um all das Vielseitige und Feine aufnehmen zu können — schon die Ahnungen strengen sehr an. (Steht auf und verbeugt sich viele Male) Ich danke Ihnen! Ich danke Ihnen sehr — sehr! Ich werds nie vergessen. Weltenschöpfer werden — ja, das ist das, was wir erstreben müssen. Ich danke Ihnen. (Frau Krause kommt herein und steht rechts sehr mürrisch da) Ach, Frau Krause! Ja! Aber ich sagte Ihnen doch, daß ich Sie rufen würde. Warum sind Sie denn so gekommen? Ach so, Sie wollen schlafen gehen. Das Geschirr können Sie ja hier lassen. Gehen Sie nur schlafen. Gute Nacht! (Frau Krause ab, ohne ein Wort zu sagen. Herr von Kaminski setzt sich wieder auf seinen Stuhl und blickt geradeaus)

Vorhang

Den Bühnen und Vereinen gegenüber Manuskript. Das Recht der Aufführung ist nur vom Verlag Oesterheld & Co. in Berlin zu beziehen.



Hinterm Zaun / von Harry Kahn

Was Karl Rößler, der alte Komödiant, in den drei Momentbildern seines ‚Stillebens' lustig und zynisch, sentimental und satirisch darstellen wollte, das hat Herr Arno Hoffmann, dem zweifellos ebenfalls eigene Erfahrung zu Gebote steht, in einem (bei G. Birk & Co. m. b. H., München, herausgegebenen) Buche in fast wissenschaftlicher Weise, mit Belegen, Anmerkungen und Anhängen, aber in übersichtlicher Disposition und einfachem, durchwegs einwandfreiem Deutsch niedergelegt. ‚Hinter den Kulissen' heißt es und hat den Untertitel ‚Enthüllungen aus dem Bühnenleben'. Der gilt nicht für die Fachleute: ihnen wird da kaum etwas bis dato Unerhörtes aufgedeckt, und für Schauspieler im speziellen mag der einzige, wenn auch an sich nicht kleine Gewinn, den sie aus der Lektüre des — sehr billigen — Bandes ziehen werden, in einem gesunden Abscheu vor den bestehenden Verhältnissen nebst dem daraus resultierenden Impeturs zu deren Aenderung bestehen.

Das Buch wendet sich vornehmlich an Laien, an die breite Masse des Klein- und Mittelbürgertums besonders, aus der sich fast ausschließlich der Zulauf zur Bühne rekrutiert. Es will abschrecken. Trügerische Hoffnungen, Im Anfang der Bühnenlaufbahn, Bei der Schmiere, Bühnenmoral, Bühnenelend heißen die Hauptkapitel; und ‚Illustrationen zur Bühnenmisere' sind angehängt, deren kalte, aktenmäßige Sachlichkeit gerade doppelt schreiend die hundsjämmerliche Lage des Bühnenproletariats herausstellt und die sehr dazu angetan sind, die jungen Leute, die Robert Walser in diesen Blättern jüngst mit seinem Wenzel so köstlich typisiert hat, zu warnen.

Natürlich bleibt Hoffmann nicht bei der bloßen Schilderung stehen, sondern will bessern und bekehren. In der Abstellung des grotesken Mißverhältnisses zwischen Angebot und Nachfrage des Menschenmaterials sieht Hoffmann denn natürlich auch das hauptsächliche Heil. Von den den Fachleuten längst bekannten Mitteln jedoch, die er zu diesem Zweck angibt, Aufrufe und dergleichen, erscheint mir keins so wertvoll, wie der Hinweis auf das Variété, das als Abzugskanal des Zudrangs zum Theater dienen soll. Wenn ich auch seine hohe Meinung von der Zukunft des Variétés ‚als Kulturfaktor' für stark übertrieben und vom Wunsch geboren halte, so verdienen diese Ausführungen doch die Beachtung der Interessierten: „So groß der Andrang zum Theater ist, das Variété hat nur einen geringen Zulauf, es fehlt an Personal. Anfänger und Anfängerinnen, die beim Theater Engagement suchen, haben wegen der Ueberfüllung nur geringe Chancen und erhalten überhaupt nie im Beginn ihrer Karriere ein Engagement mit auskömmlicher Gage, während bei Variété-Ensembles auch Anfängern ohne jede Vorbildung mindestens freie Station und Taschengeld gewährt wird. Angebot und Nachfrage stehen sich bei Theater und Variété nahezu entgegengesetzt gegenüber. So viele Offerten ein Theaterdirektor erhält, der mittels

Inserates Bühnenmitglieder sucht, so viele erhält jemand, der Engagement bei einem Varieté-Ensemble wünscht. Dieser Umstand kommt daher, daß die Eitelkeit der jungen Leute, die sich der Bühne widmen wollen, durch eine Stellung beim Varieté nicht befriedigt wird. Das Varieté genießt nicht das Ansehen wie das Theater. Zum Theater wollen sie alle, die jungen Mädchen und Jünglinge mit der großen Selbstüberschätzung, obgleich sie da meistens ins Elend kommen; wenn man ihnen aber rät, lieber zum Varieté zu gehen, wo es volle Fleischtöpfe gibt, da sind sie beleidigt und empört über eine solche Zumutung."

Selbstverständlich verlangt auch Hoffmann ein Reichstheatergesetz — einen vollständigen Entwurf fügt er bei — sowie eine straffe Organisation aller Bühnenangehörigen. So sehr man nun mit diesen und allen Bemühungen sympathisieren muß, die darauf abzielen, den Schauspielern, vom Metropolitan-Star bis zum Wandermimen in Kötzschenbroda, ein menschenwürdiges Dasein zu schaffen, so möchte ich doch nicht nur Herrn Hoffmann, sondern den gesamten Herrn Bretterweltverbesserern, ganz bescheiden zu bedenken geben, daß sie auf dem besten Wege sind, in einen circulus vitiosus hineinzugeraten. In demselben Maße nämlich, wie die Verhältnisse gesichert werden, wird der Zulauf zur Bühne sich steigern; denn es liegt doch auf der Hand, daß ein Beruf, der sowohl ein bürgerliches Auskommen als auch eine Befriedigung der Eitelkeit gewährleistet oder doch zum mindesten in greifbare Aussicht stellt, die stärkste Anziehungskraft ausüben muß. Gerade weil die Verbürgerung des früher aus der Gesellschaft Verbannten fortgeschritten ist, gerade weil er jetzt die Vorteile der Gesellschaft und die Praerogativen des Künstlers zugleich genießen kann, gerade deshalb ist ja der Andrang so groß. Ehedem, und im großen und ganzen bis in die jüngste Zeit, war eben die furchtbare Möglichkeit, ins unterste Elend zu sinken, das Aequivalent für die durch andre menschliche Tätigkeiten entweder garnicht oder doch nur schwer erreichbare Sichtbarkeit der Leistung, die die conditio sine qua non dessen ist, was wir Ruhm zu nennen pflegen. Für alle Künstler war es das und ist es noch; die Leistung des Schauspielers aber ist die allersichtbarste, muß es sein, weil ihm ja nicht einmal die Hoffnung auf die sogenannte Nachwelt bleibt. Je unriskanter, gefahrloser im bourgeoisen Sinn also der Mimenberuf gemacht wird, um so weiter wird allen ‚Krämpfen der Ehrgeizigen' Tür und Tor geöffnet. Und für die zukünftigen Organisationen werden die Kindlein, die sie zu sich kommen lassen, sich sehr bald in die Besengeister verwandeln, die sie nicht mehr los werden. Bei all diesen Organisationsbestrebungen wird eben immer wieder vergessen, daß die künstlerische Produktion — und das ist doch die mimische zweifellos bis zu einem gewissen Grade — letzten Endes auf dem einmaligen, persönlichkeitsverhafteten, geistig-seelischen Talent basiert und nicht auf einem mechanisch-physiologischen und daher ersetzbaren Vermögen. Mit diesem kann man ziffernmäßig rechnen und wirtschaften, mit jenem nicht. Und da die relative

Berechenbarkeit von Leistung und Gegenleistung, von Kraft und Wirkung, Grundlage und Begriff aller Organisation ist, so ist eine Gewerkschaft von Künstlern von vornherein eine problematische Erscheinung. Hoffmann sagt selbst, daß am besten, das heißt: allein wirklich organisiert nur das technische Bühnenpersonal sei, und demgemäß dies allein bisher auch sich an die Generalkommission der Gewerkschaften Deutschlands angeschlossen hat. Das ist charakteristisch. Und nicht Hoffmann allein beklagt es, daß die ‚Bühnenkunst zum Geschäft‘ werde. Was ist denn aber schließlich eine Organisation der Bühnenkünstler andres als ein geschäftlicher Zweckverband? Und worin unterscheidet sie sich prinzipiell von dem Kartell der Autoren, das ja gerade neuerdings — in dem Fall Lothar Schmidt — den grotesken Versuch gemacht hat, die Grenzen von Kunst und Kapital noch mehr zu verwischen?

Daß Abhülfe kommen muß, ist klar. Ob aber die weitere Organisierung zum Ziel führen und nicht gar den Teufel mit dem Beelzebub austreiben wird, das ist keineswegs so sicher, wie hier zum Beispiel wieder Herr Hoffmann meint. Der überhaupt etwas zuviel mit Vergemeinschaftungsideen arbeitet. Er erkennt, zum Beispiel, sehr richtig die Schädlichkeit der großstädtischen Theatern angegliederten Theaterschulen, die zu weiter nichts da sind, als um billigere und dabei besser vorgebildete Statisten zu liefern; dann aber redet er der ‚staatlichen Schauspielerakedemie‘ das Wort und verlangt sogar das beliebte ‚Reifezeugnis‘. (Warum nicht gleich den Dr. mim.?) Und wenn er gar nach Verschärfung der Gesetze zum Schutz der persönlichen Ehre schreit, um die Herren Mimen vor den † † † Rezensenten zu schützen, so muß man ihn, der wahrscheinlich früher Schauspieler war (oder noch ist) unbedingt in seine Schranken weisen und ihn ersuchen, sich die Zustände auszumalen, wenn jeder jugendliche Liebhaber den Berichterstatter des Kyritzer Knatterboten verklagen könnte, weil der ihn einen butterweichen Süßling genannt hat.

Abgesehen von diesen kleinen Entgleisungen, die ja nur an bestimmten Stellen Schaden anrichten können, ist das Werkchen nützlich und weitern Kreisen empfehlbar.

Rita Sacchetto / von Fritz Ph. Baader

Bu recht seltsamen Verdunkelungen des unbefangen prüfenden kritischen Blickes führt bisweilen der aus an sich nützlichen Gesetzen eines kräftesparenden Vereinfachungsbestrebens erwachsende Hang, völlig inkongruente Persönlichkeiten des Kunstlebens auf die Retorte der Qualitätsabschätzungen zu bringen. Denn in sich selbst nur trägt jedes einzelne Phänomen die Maße, mit denen es gemessen werden darf, sobald wir vom mehr oder minder selbstverständlichen Technischen absorbieren. Sie von außerhalb borgen, heißt natürlich, gegebene Gesetze leugnen. Nach

Artunterschieden allein dürfen wir fahnden. Jenseits der Grenze handwerklicher Kunstleistung, also überall dort, wo die Individualität beginnt, zählen homogene Leistungsrichtungen, die parallele Zensurskalen gestatteten, zu den Seltenheiten.

Worauf ich abziele, ist dies: man hat des öftern den Versuch gemacht, unsere heutigen Reformatorinnen des Kunsttanzes, die auf verschiedenen Wegen nach gleichen Endzielen streben, in Wertkonkurrenz zueinander zu setzen. Man formulierte die hochnotpeinliche Frage: wer ist ‚künstlerischer', die Isadora Duncan, die Schwestern Wiesenthal, die Rita Sacchetto? Und doch haben die drei nichts gemeinsam als dieses: ihrer aller künstlerisches Ausdrucksmittel, ihre Kunstmaterie, wenn man so sagen will, ist der Tanz im weitesten Sinne des Wortes. Sie alle versuchen, den Tanz von der untergeordneten Stelle einer technischen Spielerei, eines Surrogates andrer Künste (etwa der Oper), zu seiner ursprünglichen selbständigen Bedeutung zurückzuführen. Dies unter Berücksichtigung zeitgemäßer, allgemeiner Kunstanforderungen.

Alles übrige ist heterogen. Von der Theorie der griechischen Formenwelt kommt die Duncan. Ein außerordentlich kultivierter Kunstverstand mit starker Neigung zum rein theoretisch Schrullenhaften bildete sich an den geklärten Proportionen klassischen Bildnertums. Das Entscheidende ihres Ausdrucksvermögens ist die Linie. Oder auch: die Kombination linearer Ausdrucksmöglichkeiten der Gliedmaßen bei möglichster Ruhe des Rumpfes. So weit sie Farbenwirkungen des Gewandes, des Hintergrundes zu Hilfe nimmt, handelt es sich um einheitliche, möglichst ruhige, undifferenzierte Tönungen, wie die Zeichnung ihrer bedarf; ganz besonders charakteristisch für diese Tendenz ist das Bestreben, auf solche Stoffhintergründe die Silhouette der Tanzbewegung zu projizieren. Die Wiesenthals fußen auf ähnlichen Grundbedingungen. Auch bei ihnen überwiegt der Eindruck der Zeichnung, wennschon sie der Farbe, namentlich in jüngster Zeit, mehr Raum gönnen; nur ist bei ihnen die Reflexion weit weniger am Werke als bei der Kunst der Duncan. Sie schöpfen unmittelbarer aus dem Born natürlicher Grazie, die des Vorstudiums nicht so sehr bedurfte und eine natürlichere, allem Ausgeklügelten abholde Entwicklung gestattet.

Als das entscheidende Moment bei Rita Sacchetto aber erscheint mir nicht die Linie, sondern die Farbe im weitesten Sinn. Sie gibt durchaus bewegte Flächen, Kombinationen solcher Flächen. Sie tanzt nicht mit den Gliedmaßen allein, den Armen und Beinen, sie tanzt mit dem ganzen Körper; jede seiner Schwellungen dient dem künstlerischen Ausdruckszweck. Denn Rita Sacchetto kommt nicht vom griechischen Vasenbild, wie die Duncan, nicht von den Klängen des wiener Walzers her, wie die Schwestern Wiesenthal — sie kommt vom Gemälde. Unter Malern erwuchs sie auf dem begnadeten münchner Boden, Oesterreicherin von der Mutter her, die eine alte musikalische Kultur ihr mitgab, Italienerin durch den Vater, der den Farben huldigte. Die Musik,

die andern nur Rhythmus und Linien löste, ward ihr zur Anregung von Gemälden, Geschehnissen, dramatischen Szenenfolgen, die sie durch die Ausdrucksmittel des Solotanzes zu realisieren versucht. Dabei ist sie geschmackvoll genug, immer nur Allgemeines, Typisches, nie individuell Novellistisches geben zu wollen. Aber immer sieht sie sich in einem bestimmten, real wenigstens angedeuteten Raum und in bildhaftem Gegensatz, Zusammenklang zu ihm, während die Duncan, die Wiesenthals durch ihre stumpfen Farbenvorhänge gleichsam eine räumliche Unbegrenztheit, innerhalb deren die Bewegung sich abspielt, vortäuschen wollen. Ein andres bedeutsames Moment kommt hinzu: die Unterbrechung des Bewegungsflusses durch Fermaten bildhafter Posen, durch volltönende, langgezogene Akkorde des Verharrens, wobei das Mienenspiel, eine leise Bewegung der Hände, die Wellenlinie des sich hebenden oder senkenden Armes mit dem Effekt eines Gewandfarbenreizes zu glänzenden Wirkungen sich binden. Ja, bisweilen entsteht ein ganzes Tanzgemälde aus der raschen Aufeinanderfolge solcher kombinierter Nuancen. Besser gesagt: eine rasche Folge von Gemälden. Eine vierdimensionale Kinematographie. So erzeugt sie dramatische Handlung, lyrische Zustandsschilderung. Wäre das Wort in seiner Begrifflichkeit nicht zu sehr irreführend, so möchte ich das Wesen der Sachettoschen Kunstübung ‚chronographische Mimodramatik' nennen.

Auch diese Unterscheidung erscheint mir richtig: die Duncan, die Wiesenthals versuchen eine Interpretation des musikalischen Ideengehalts eines jeweiligen Tonstückes durch das Ausdrucksmittel des Tanzes; sie machen sich zu Dienerinnen der Musik, wenn auch bisweilen zu recht eigenwilligen Dienerinnen — Rita Sacchetto zwingt die Musik zur Dienerschaft ihrer eigenen Absichten und Kombinationen. Sie gibt Text (im Sinn des Sichtbarlichen genommen) mit unterlegter Musik. Das Wesen einer Zeiterscheinung, wie sie der Pinsel großer Maler, eines Gainsborough etwa, fixiert hat, volkliche Eigenart, die Impression eines ganzen Volkscharakters (einer Zigeunerin, einer spanischen Schönheit) sind ihre künstlerischen Vorwürfe, zu denen sie nach der passenden musikalischen Begleitung suchte. Und durchaus nicht gleichgültig für ihre Bewertung ist die Tatsache, daß die Darstellung der Fanella in Aubers ‚Stummer von Portici' zu ihren hervorragendsten Leistungen zählt.

Ihre besondere Prägung aber empfängt Rita Sacchettos Produktion durch den natürlichen weiblichen Adel, der über allem schwebt. Er ist ein seelischer, gewiß; eine feine künstlerische Kultur, ein gestraffter Ehrgeiz, dabei ein Fernabsein allem von komödiantenhaften Produzieren verbürgen ihn. Er ist aber vor allem auch ein körperlicher — das viel mißbrauchte Wort ‚Rasse' könnte nicht würdiger angewandt werden. Und dieser Adel machts, daß nichts mißlingt, daß alles in den Bahnen des Schönen, des ästhetisch Beherrschten, des Selbstverständlichen verläuft. Diesem Adel einer reifen, weichen, biegsamen Frauenschönheit mit einem wunderbar

edel gebildeten Antlitz paart sich innigkindliche Anmut von einer seltenen Unberührtheit; und dieser Adel steigert sich in Akzenten königlicher Hoheit, einer leuchtenden Energie, eines Selbstbewußtseins von wahrhaftigen Schönheitswerten. Am bewundernswertesten ist vielleicht der Reichtum ihrer Nuancen, denen allen gerecht zu werden man jede Einzelleistung eines solchen Tanzabends analysieren müßte. Ihre zarte Lyrik im ‚Liebeswalzer' von Brahms, in den ‚Frühlingsstimmen' von Strauß empfängt den dramatischen (vielleicht auch etwas theatralischen) Gegenpol in einem Tanzbild eines Zigeunermädchens auf der Pußta, einer Reihe spanischer Tänze. Diese vor allem gehen weit über den Rahmen eines Personal-Dramas hinaus zu einem Bilde volklicher Eigenart. Hier werden insbesondere die malerischen Einschläge dieser Kunst offenbar: Vom tiefsten Schwarz des anfänglich die Gestalt verhüllenden Mantels bis zum Blutrot der Schlußpose ergeben sich aus den Kombinationen von Schwarz, Rot und Gold Nuancen unerreichter Fülle. Ein solcher Trick kann nach Theater schmecken, kann verstimmend wirken: die Sacchetto darf ihn wagen als eine Nuance, die man als wesensnotwendige zu dem Tanzbild vermissen würde.

Kasperletheater

Der Zirkus der Direktoren

Wie wir hören, bereitet sich für den Abschluß der berliner Theatersaison eine sensationelle Ueberraschung vor. Nachdem die Deutsche Bühnengenossenschaft ihr Zirkusfest zu ganz außerordentlichem materiellem Gelingen geführt hat, will — nach dem Grundsatz ‚Audiatur et altera pars' — auch der Bühnenverein sein Zirkusfest haben. Selbstverständlich wird aus Gründen des Widerspruchs diese Vorstellung nicht um zwölf Uhr nachts, sondern um zwölf Uhr mittags beginnen. Auch wird man sich nicht im Zirkus Busch produzieren, sondern im Zirkus Schumann, dessen Besitzer zu Herrn Kommissionsrat Busch in den gleichen freundschaftlichen Beziehungen steht, wie der Bühnenverein zur Bühnengenossenschaft. Das Arrangement des Vorverkaufes übernimmt die Kassenverwaltung der berliner Hoftheater: man tut also gut, sich wegen der Plätze gleich direkt an die Billethändler zu wenden. Die Ausgabe von billigen Plätzen ist Herrn Direktor Raphael Loewenfeld freigestellt worden. Das Programm ist definitiv noch nicht festgelegt. Es ist indessen unserm Berichterstatter Ephraim gelungen, von den einzelnen Direktoren zu erfahren, in welcher Form sie sich an den Vorführungen zu beteiligen gedenken.

Exzellenz Graf Hülsen. Dressur von sechs Vollblutintendanten exklusivsten deutschen Pedigrees. Diese sechs Mitglieder des Bühnenvereins

gehorchen auf den leisesten Wink, laufen — wenn ihnen die Augen Seiner Exzellenz auch nur ganz diskret die Richtung angeben — nach rechts herum, dann wieder nach links herum und fressen, auf einen kleinen Pfiff, dem Dresseur aus der Hand. Zum Schlusse: Wettspringen um einen Orden. Es ist Seiner Exzellenz gelungen, durch Festsetzung dieses Zieles ganz außerordentliche Resultate zu erzielen. Durch das Entgegenkommen des Grafen Hülsen-Haeseler ist es übrigens Herrn Direktor Doktor Zickel vom berliner Lustspielhause gestattet worden, sich an dem Wettspringen um den Orden zu beteiligen.

Max Reinhardt. Hohe Theaterschule auf dem Hengst ‚Shakespeare' in allen Gangarten. Wenn Shakespeare etwas abwirft, hebt es Edmund Reinhardt auf. Es assistiert als Clown der urkomische Felix. Zum Schluß: Dramaturgen-Quadrille. Es steht freilich zu befürchten, daß bei dieser Nummer auch die Haltung des Publikums — entsprechend der Lieblingsgewohnheit der Dramaturgen — ablehnend sein wird.

Otto Brahm. Voltige auf ungesatteltem Pferde hinter Albert Bassermann und Else Lehmann. Sobald man sieht, daß das Rennen zu keinem Resultat führt, wird es abgebrochen.

Alfred Schmieden. Glaubt schon durch sein bloßes Erscheinen zu wirken. Produziert sich, wenn ihn diese Erwartung täuschen sollte, in dem urkomischen Illusions-Intermezzo: ‚Meine nächste Novität'.

Carl Meinhard und Rudolf Bernauer. Großer römisch-jüdischer Gürtel-Ringkampf mit den Champions des Vereins Deutscher Bühnenschriftsteller. Besonders dürfte ein Match die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich lenken, nämlich der Kampf mit dem Champion of the world, Lothar Schmidt, der geschworen hat, es mit beiden Direktoren auf einmal aufzunehmen.

Martin Zickel. War in seiner Wohnung nicht zu sprechen, da er gerade damit beschäftigt ist, ein Buch des Titels: ‚Wie empfange ich fürstliche Herrschaften?' zu verfassen. Auch er bereitet, allerdings ganz insgeheim, eine Produktion vor. Ich überraschte ihn, wie er im Zirkus Schumann einige Pferde anlernte, ihm zu parieren, wenn er sie mit den Namen einiger seiner Schauspieler lockte. Ueber den Sinn dieser seltsamen Methode befragt, antwortete er: „Da ich meine Schauspieler behandele wie die Pferde — warum soll ich die Pferde nicht einmal behandeln wie meine Schauspieler?"

Eugen Robert. Parforceritt. In die Mitte der Manege wird ein Felsblock mit der Inschrift ‚Hebbel' gerollt. Es wird sich darum handeln, auch in der schnellsten Galoppade, in den verzwicktesten Figuren an diesem Felsblock vorbeizukommen, ohne ihn zu streifen. Direktor Robert glaubt, daß er das fertig bringen wird.

Adolf Sliwinski. Zunächst alchymistische Produktion: Die Kunst, aus notorischem Dreck Gold zu machen. Geschieht vor den Augen des Publikums, das sich sogar, im Interesse des Experiments, beteiligen darf. Später: Riesensprung über sechs Geldschränke, die, selbstverständlich, alle bis zum Rande gefüllt sind. Zum Schlusse Triumphritt auf dem goldfarbenen Schimmel ‚Die lustige Witwe'.

Richard Schultz mit seinen zehn Choristinnen. (Ich höre soeben, daß diese Nummer leider von der Zensur gestrichen worden ist.)

Rundschau

Luxuszüge

Abel Hermant, eine sehr originelle Figur der zeitgenössischen Literatur Frankreichs, ist jenseits der Grenzpfähle so gut wie gar nicht bekannt, trotz anderthalb Dutzend von Romanen und Komödien, die in allen Stilarten schillern. Vielleicht hat ihm diese Vielseitigkeit seines Talents — das sich zuerst an naturalistischen Vorwürfen glatt schliff, zu ernsten sozialen Studien vordrang und nun, seit einer Reihe von Jahren, in schärfsten Satiren exzelliert — eine einheitliche zwingende Leistung bisher versagt. Er scheint das selbst zu spüren, und, bescheidener als mancher andre, hat er sich begnügt, auf den Ruhm eines Poeten zu verzichten und sich selbst als eine Art von Chroniqueur zu kennzeichnen, wie dies denn der Untertitel seiner Satiren kündet: „Mémoires pour servir à l'histoire d'une société."

Diese Gesellschaftssphäre ist die des modernen französischen Adels, dem es an ernsten wie an frivolen Schilderern wahrlich nicht fehlt. Paul Bourget kommt für den ersten Fall vor allen in Betracht, und spöttischer als die Gyp kann man mit dieser Kaste nicht umspringen. Was zugunsten dieser beiden spricht — ganz abgesehen von der Bedeutung, die Bourget schon als Psycholog für sich in Anspruch nimmt — ist die unverkennbare Sympathie, die sie diesem Milieu entgegenbringen, und die eine Gewähr dafür ist, daß ihre Satire, wenn auch nicht sehr tief, so doch wenigstens nicht ungerecht ist. Gerade das Gegenteil ist bei Abel Hermant der Fall: ihm spürt man förmlich den Haß an, den verachtungsvollen, zähneknirschenden Haß, mit dem er, gleich einem Nachtfalter von dem Glanz einer noch immer faszinierenden Aristokratie angezogen, sich diesem Zauber wieder zu entwinden trachtet und in maßlosen Karikaturen schmäht, was ihn, gegen seinen Willen fast, kurz vorher charmiert hatte. Daher diese photographisch treue Wiedergabe in Szenen und Dialogen, die in ihrer Formvollendung und graziösen Schärfe an die Tagebuchliteratur unter Louis dem Fünfzehnten erinnern, und daneben diese so unvermittelt hereinbrechende Ironie, die jeden Satz wie einen Dolchstoß wirken läßt. Man ist beklemmt von all dieser Häufung von Schmutz und Laster, die man als unwahr und ungerecht erkennt, bleibt aber im höchsten Grade gespannt und interessiert, um am Schlusse wie erlöst aufzuatmen.

Die vorjährige Komödie, ‚Monsieur de Courpière', war das Gewagteste, was Abel Hermant auf diesem Gebiet geleistet hat. Er mußte selbst fühlen, daß er sich da nicht mehr überbieten könne, und wandte sich einer andern Sphäre zu, die diesen Spezialstudien ein viel dankbareres Feld darbietet: der pariser Fremdenkolonie. Selbstverständlich fand er auch da schon berühmte Vorbilder, Alphons Daudet und Marcel Prévost, neben René Maizeroy, der sein großes Schilderertalent leider in zotigen Boudoirromanen vergeudet. Abel Hermant hält sich deshalb so ziemlich an die bekannten Typen: südamerikanische Rastas und russische Prinzessinnen, gehirnweiche Großfürsten und Abenteurer aus der Wa-

lachei. Nichtsdestoweniger wirkt ,Trains de luxe', besonders in der zwanglosen Szenenreihe, die es in Buchform als dialogisierter Roman hat, hinreißend durch die bei aller Bizarrerie wahrhaft klassische Formgebung, den Reichtum der Nuancen und die grausame Freimütigkeit einer lehrhaften Philosophie. Auf der Bühne gewinnen aber all diese Popanze, die im Buche so erquicklich durcheinanderwirbeln, ein seltsam maniriertes Gehaben. Es handelte sich da vor allem darum, aus der großen Fülle dieser Kinema-Szenen jene zu einem Gefüge zu vereinen, die einen gewissen Zusammenhang haben, und so sehen wir da die angejahrte und laszive Infantin Elvira, den entthronten argentinischen Präsidenten Louis Arequipa mit seiner Gemahlin Hortensia und einem liebenswürdigen Taugenichts von Sohn Manuel, ferner eine russische Prinzessin von Kolomea mit ihrer naiven Tochter Hedwig, deren Bräutigam, einen Erzherzog Konrad, einen platonisch liebenden Marquis de la Huerta de Valencia und andre Personen mehr. Die Handlung besteht darin, daß Cherubin-Manuel die unschuldige Hedwig liebt, sich aber trotzdem von der ungestümen Infantin entführen läßt, von der Eifersüchtigen aus Versehen in das Mädchenzimmer Hedwigs eingesperrt wird, so daß nach dieser improvisierten Brautnacht am andern Morgen nichts andres übrig bleibt, als das junge Paar zu verheiraten. Man kann nach diesem dürftigen Vorgang ermessen, welche Fülle von Beobachtung, Verve und Ironie in den drei Akten stecken muß, wenn der Erfolg trotz alledem sehr stürmisch war. Es war allerdings im Théâtre Réjane, und die Direktorin, in der Rolle der liebenswürdigen Infantin, war eine Art perverser Madame Sans-Gêne, von tollster, allerdings auch sehr skabröser Komik. Als Hedwig wurde Yvonne de Bray sehr gefeiert, eine der besten pariser Naiven, die nach jahrelanger Pause, von schwerer Krankheit genesen, zum ersten Mal wieder auftrat, neben dem blutjungen Puylagarde vom Odéon als Manuel, in dem gewiegte Theaterauguren bereits den jüngsten Liebhaber der Comédie Française erblicken.

Franz Farga

Aus Hamburg

Felix Philippis Sonneneiland San Paradiso liegt nicht nur fünf Stunden von Neapel entfernt, sondern in der Nähe jener homerischen Insel Aiaie. Sein Odysseus, Victor Hartlieb, Maler, versteht sich: aus München, gelangt zufällig dahin, sieht eine kleine Circe mit Namen Tinetta Trebelli, macht mit der schönlockigen Furfantella nächtliche Ausflüge nach heimlichen, meerumschlungenen Grotten und nimmt ihr das Blümchen. Nach den jungfräulichen und rentabler Weisheit vollen Gesetzen der Insel muß er das schöne Teufelein heiraten und außerdem ein Jahr lang dort verweilen. Er will allerdings nicht, sintemal Tina weder lesen noch schreiben kann; aber er muß. So gehorcht er denn und vertreibt sich die Zeit mit Schulmeistern. Er bringt seiner Mimili und den andern schönen Insulanerinnen wie rassigen Insulanern — Alten, Jungen, Kindern — die Kunst des Lesens bei: ob die armen Närrchen bereits Deutsch oder einstweilig Italienisch lernen, verrät der Dichter nicht. Diese vernünftige Beschäftigung fesselt Herrn Vittorio Hartlieb so aufrichtig, daß er auf die Malerei, mit der es eigentlich schon immer Essig war, pfeift, vielmehr einem Freunde, der ihn nach München und zu einer verflossenen Penelope Cenzi abzuholen gekommen ist, mit systematischem Stolz erklärt,

er habe sich ergeben mit Herz und mit Hand und sei entschlossen, als Kulturträger zu leben und zu sterben. Man lernt aus dem Stück allerlei. Erstens: daß es neben Trauerspielen in Sizilien auch sehr wohl schlimme Schwänke auf San Paradiso geben kann. Viertens: daß man bei seinem grünen Schlänglein in Atlantis bleiben, nicht zu den bürgerlichen Veronikas zurückkehren und nichtsdestoweniger ein gerechter Kammacher sein kann. Achtens, daß nicht nur Polen, sondern auch Italiener vor der Wucht deutschen Kulturträgertums in Ehrfurcht und Entzücken zu geraten haben. Drittens, daß Herr Felix Philippi den Geographen Shakespeare fast ebensosehr übertrifft, wie er dem Dramatiker Sudermann nahe steht. Im Deutschen Schauspielhaus wurde unser Poet von Alfred von Berger in blaugrünes Geheimnis und eitel Herrlichkeit getaucht. Aehnlich inszeniert man in His Majesty's Theatre das ‚Wintermärchen'. Herr Konrad Gebhardt war als Liebhaber wie als Präzeptor gleich glaubwürdig, unverfälscht und unoriginell. Das neuengagierte Fräulein Marie Hofteufel als Tina eckig, temperamentvoll, vielleicht auch talentvoll. Dem Freund, einem ins Schofel-Hofbräuhäusliche übersetzten Räsonneur, der den Humor schätzen zu wissen vorgibt, lieh Herr Heinrich Lang seine etwas aufdringliche, aber gut entwickelte Komik. Margarethe Otto-Körner, Franz Kreidemann (als halb faunischer, halb christlicher Ziegenhirt), Julius Brandt mischten vorzüglich Kolportage, Groteske und schwarzes Temperament.

An William Schirmers ‚Agrariern' ist das Beste doch nicht der ungewaschene Titel. In einem großen ostpreußischen Kirchdorf. Was nun kommt, sind gespickte Akte. Viel Handlung. Ein Tropfen Leid, ein Körnchen Liebe, wirtschaftlicher Niedergang. Zeitungsroman. „Hermann handle!" und „Rühr' mich nicht an!" Also das verführte Bauernmädel zu ihrem Galan. Im übrigen Tiraden, wie immer in dergleichen Elaboraten, aus denen sich mit etwas Schweiß und Scharfsinn ein paar Leitartikel machen ließen. Banale Freuden und Leiden. Unwahrscheinlichkeiten, die sich auf nüchtern-ostpreußischem Boden viel weniger günstig ausnehmen als in Alpentälern und auf glückseligen Inseln. Und dennoch wirken ‚Die Agrarier' anders als ein überheizter Ofen und sind kein schlimmer Mißbrauch. Sondern ein breites, vierschrötiges Theaterstück mit Rrrollen und Rrröllchen. In der altonaer Hochburg hat man sich ihrer mit Eifer angenommen. Wehrlin führte die Regie mit samenträchtigem Realismus und spielte einen schuftigen Expropriator mit spinnenförmiger roter Krawatte und schlechter Haltung.

Arthur Sakheim

Rezitationen

Im kleinen Saal der Sezession haben Herr Dr. Emil Geyer und Frau Ellen Geyer-Neustädter Goethe, Heine, Nietzsche, Möricke, Verlaine und deutsche Dichter jüngerer Generation vorgelesen und rezitiert. Von haarzarten Gefühlen, die, wie Blumen in kühlen Schalen, in den kalten, bronzenen Strophen der George und Rilke ruhten, ging die Rezitation aus, wandelte durch die bunten, farbenfrohen Gefilde lyrischer Empfindungen und erklomm die steilen Leidenschaften, deren Gipfel das Temperament umbraust. Und zwischen alte Schätze waren neue Steinchen gelegt worden, zwei Gedichte von Harry Kahn, in Rhythmus und Sprache hart wie Basalt und sparsam im Verrat der Gefühle.

Was mir Fundamente der Rezitationskunst zu sein scheinen, steht

im neunten Heft des fünften Jahrgangs dieser Zeitschrift, an Kainz und der Triesch erläutert. Emil und Ellen Geyer haben nun neues Material herbeigetragen. Denn an einem Abend waren zwei Potenzen tätig, von denen die eine, die Frau, die Schauspielerin, die andre, der Mann, die rein menschliche Persönlichkeit vertrat. Herr Dr. Geyer hat die zersetzende und wenigstens theoretisch aufbauende Intelligenz, dazu ein wienerisches, lauwarmes, verkappt-kainzisches, technisch geschultes Organ und die Fähigkeit, sich in die Stimmung des Kunstwerks zu versetzen. Muß darum auch schon das in ihm nachklingende Stimmungsfluidum den Hörer selbst umfangen? Hier liegt die Grenzscheide zwischen Künstler und Könner, und Emil Geyer hat sie weder überschritten noch erreicht. Denn ihm fehlt die Ausdrucksfähigkeit des unbewegten Körpers, das in Kunstausübung ungemünzte Temperament und das Aufgehen des Menschen, das Sich-auflösen in die ausgeführte Kunst. Seine Seele weilte im Gehirn, als ihn subtile Empfindungen oder leidenschaftliche Ausbrüche erfüllen sollten, und sein Gefühl schwankte unverankert zwischen dem Kunstwerk und dem Reproduktionsprozeß.

Wo Ellen Geyers Seele weilte, wäre schwieriger zu sagen gewesen. Der enge Körper war an die rückwärtige Luftschicht gelehnt, sich selbst überlassen. Aus den etwas verzerrten Linien des Oberköpers ragte der schmale, rundzackige Kopf in die Höhe, nach rückwärts fallend. Die Hände, expressiv, wenn es welche sind, waren an den Busen gepreßt, ineinander geflochten und fuhren hastig nach den Schläfen, wie um sie zu kühlen. Der Mund erweiterte sich parallelogrammförmig, und eine Stimme, bald hart und rauh, dann wieder pfeifend flüsternd wie der Wind vor Abend, kalt und innig, von Leidenschaft und Rasse gefärbt, sprach somnambul die Verse. Jedes Ende glich dem Erwachen aus einem Traum, der Wiederbelebung überspannter Nerven. Um alles war warme Empfindnis gebreitet, unaussprechliche Musik, Grazie und eine wahrhaft sittliche Elegie. Mit diesem reichen Material überspannte Frau Geyer die entlegensten Ufer. Und wo die Natur ihrer Kunst Gefolgschaft verweigerte, holte die Technik den Rest aus der Tiefe ans Licht.

Felix Stössinger

Arsène Lupin

Wenn ‚Sherlock Holmes‘ ein geheimnisvoller Wald war und ‚Raffles‘ mindestens ein vielverschlungener Park, dann ist ‚Arsène Lupin‘ eine lange Allee, deren Kahlheit sich erst in der Mitte und wieder kurz vor dem Ende ein bischen üppiger begrünt. Aber warum kritisieren? Da das Hebbeltheater mit Hülfe der Herren Maurice Leblanc und Francis de Croisset das Geld hereinbringen will, das es bei mancherlei mehr oder minder literarischen Bemühungen zugesetzt hat, so ist dieser Vorfall nur zu registrieren. Darüber hinaus soll man dem Theater höchstens noch verraten, weshalb das erhoffte Geschäft ausbleiben wird. Es wendet sich mit diesem fabulösen Unsinn an Vorstadthäute, die bekanntlich Partei ergreifen, und hat den entscheidenden Fehler begangen, den unterliegenden Detektiv einem reifern und künstlerisch blendendern Schauspieler zuzuweisen als den siegreichen Gauner. Die Sympathien des Volkes waren von Anfang an auf Herrn Paul Ottos Seite. Hätte er Herrn Anton Edthofer zur Strecke gebracht, dann hätte der Jubel der Botokuden keine Grenzen gekannt. Als er den Kürzeren zog, da war die Frühjahrsernte des Hebbeltheaters beim Teufel.

S. J.

Aus der Praxis

Die neue Theaterbauordnung

Die neue Theater-Bauordnung oder, wie die amtliche Bezeichnung lautet: Polizeiverordnung über die bauliche Anlage, die innere Einrichtung und den Betrieb von Theatern, öffentlichen Versammlungsräumen und Zirkusgebäuden, ist nunmehr von den zuständigen Ministern genehmigt worden und dürfte demnächst in der Form der Muster zu anderweitigen Polizeiverordnungen im preußischen Staatsgebiet den Regierungs-Präsidenten der Monarchie zur weitern Veranlassung zugehen. Die neue Theaterbauordnung wird für den Landespolizeibezirk Berlin noch in diesem Sommer in Kraft treten. Die vom Polizei-Präsidenten zu erlassende Verordnung, die zugleich für Charlottenburg, Schöneberg, Wilmersdorf, Rixdorf und Lichtenberg gilt, bedarf nur noch der formellen Zustimmung des Oberpräsidenten der Provinz Brandenburg. Das aus jahrelanger Arbeit hervorgegangene Werk ist berufen, auf dem Gebiete des Theaterbaus für Preußen. und später wohl auch für ganz Deutschland ein einheitliches Recht zu schaffen und die Sicherheit des Publikums und der Darsteller in gleicher, denkbar vollkommenster Weise zu gewährleisten, ohne den Unternehmern allzu drückende Bedingungen aufzuerlegen. Sie unterscheidet, im Gegensatz zu der jetzt geltenden Polizeiverordnung vom 31. Oktober 1889, eigentliche oder Voll-Theater, mit der Unterart der Rauch-Theater, öffentliche Versammlungsräume mit den beiden Unterarten, nämlich solche mit Bühnenanlage für gelegentliche Theateraufführungen und solche mit Bühnenpodium für Vorträge und Schaustellungen, endlich Zirkusanlagen. (Versammlungsräume nach § 73, Absatz 2 und 3 der alten Verordnung sind also nicht mehr zulässig.) Als öffentliche Versammlungsräume sollen künftig schon alle mehr als zweihundert Personen fassenden baulichen Anlagen für Versammlungen, Lustbarkeiten und dergleichen gelten; für die hier in Betracht kommenden Bühnenanlagen und Dekorationen sind schärfere Sicherheitsmaßregeln vorgeschrieben. Die neuen Vorschriften beziehen sich, soweit die bauliche Anlage in Frage steht, zunächst nur auf neue Theater und zurzeit des Erlasses der Verordnung noch nicht genehmigte Bauvorhaben. Es wird daher noch eine lange Reihe von Jahren verstreichen, bis alle Theater in allen Punkten den neuen Bestimmungen entsprechen werden. § 123 bestimmt in dieser Hinsicht nur, daß Erneuerungen, Veränderungen, Ergänzungen und Umbauten „in der Regel" nach den Anforderungen auszuführen sind, die an neue Anlagen gestellt werden; ferner: die Genehmigung von Umbauten, die erhebliche Veränderungen einer Anlage herbeiführen würden, darf davon abhängig gemacht werden, daß gleichzeitig die von den Umbauten nicht berührten Teile der Anlage, soweit sie strengern Anforderungen nicht entsprechen, mit ihnen in Uebereinstimmung gebracht werden. Unabhängig hiervon muß dies natürlich überall dort geschehen, wo es Gründe der öffentlichen Sicherheit unaufschiebbar erscheinen lassen. Nach § 124 werden die Betriebsvorschriften für neue Theater und Zirkusse auch auf bestehende Anlagen angewendet. Gegen den § 3, Ziffer 2 der neuen Theaterordnung wollen übrigens die Theater-Baufirmen Protest erheben. Diese Bestimmung bezieht sich auf Theatergebäude an öffentlichen, durchgehenden Straßen; soll hier das Theater zwischen oder neben Nachbargrenzen oder anderen Gebäuden auf dem Theatergrundstück selbst zu liegen kommen, so muß künftig an denjenigen Längsseiten des Zuschauerhauses, die Nachbargrenzen oder Gebäuden gegenüberliegen, von der Trennungswand zwischen Zuschauer- und Bühnenhaus ab bis zur Eintrittshalle ein mindestens

neun Meter (früher sechs Meter) breiter, offener Hof liegen bleiben, der mit mindestens zwei Straßen von mindestens vier Metern Breite Zu- oder Durchfahrten in Verbindung steht. Was die Neuanlage von Theatern anbetrifft, so haben die Bestimmungen über die Lage des Gebäudes, die Umgebung, Zugänglichkeit und die Höhe mehrfach wesentliche Abänderungen erfahren, insbesondere sind die Abstände zwischen Theaterfronten und Nachbarhäusern vergrößert und der Polizeibehörde vorbehalten worden, bei ungünstigen, in der Nachbarschaft des geplanten Theaters bestehenden Straßen- oder Verkehrsverhältnissen noch besondere Vorkehrungen (eventl. einen geräumigen Vorplatz) zu fordern oder die Errichtung eines Theaters an der in Aussicht genommenen Stelle überhaupt auszuschließen.

Von der neuen Theater-Bauordnung sei des weiteren noch mitgeteilt: Geschäftsräume, die nicht dem Theaterbetriebe dienen, dürfen künftig im Theatergebäude nicht mehr vorhanden sein; zugelassen sind nur Restaurationen und Konditoreien im Zuschauerhause, welche von außen her jedermann zugänglich sind. Sie müssen aber von den umgebenden Räumen durch feuerfeste Decken und massive Wände abgetrennt bleiben. Sollen solche Wirtschaften auch den Theaterbesuchern unmittelbar zugänglich sein, so müssen sie besondere Zugänge erhalten welche von Fluren und Treppen des Theaters durch besondere, als Sicherheitsschleusen wirkende Vorräume getrennt sind. Für das Zuschauerhaus bringen die §§ 6 bis 20 unter anderm folgende wichtige Aenderungen: Das Parkett soll grundsätzlich in Erdgeschoßhöhe liegen und der Fußboden der untersten Platzreihe nicht tiefer als ein Meter, der Fußboden der höchsten Platzreihe nicht höher als zwei Meter über dem Flurteile vor dem zugehörigen Parkett-Ausgange liegen. In Rauch-Theatern muß der Fußboden die gleiche Höhe haben wie der des umlaufenden Parkettflurs; hier dürfen höchstens vier Plätze oder zwei Tischreihen auf einen Ausgang angewiesen sein. In Seitengängen sind Stufen unzulässig, in Mittelgängen dürfen Stufen mit günstigen Steigungsverhältnissen zugelassen werden. Neu eingeführt wird (im § 7) der Begriff Hochparkett, das sind weitere Gruppen von je sechs Reihen, hinter der höchsten Parkettreihe gelegen und auf besondere Flur- und Treppenanlagen angewiesen. Außer dem Parkett und Hochparkett dürfen höchstens drei (in Rauch-Theatern zwei) Ränge vorhanden sein; über die Höhe des obersten Ranges, die Ausladungen und Höhenabstände der Ränge und so weiter sind durchweg neue Vorschriften ergangen, ebenso bezüglich der Anzahl der Platzreihen (höchstens sechs in Doppel Rängen, und der Bühne gegenüber zulässig. höchstens zwölf Reihen) und der Zahl der Plätze auf einer Reihe (höchstens zwölf. an Mittel- oder Zwischengängen höchstens sechs Plätze). Die Mindestbreite der Gänge und Türen soll neunzig Zentimeter, der Vorplätze einen Meter betragen (jetzt sind bis zu fünfundsechzig Zentimeter zulässig). § 9 schreibt durchweg feste Klappsitze von fünfzig Zentimeter Breite und achtzig Zentimeter Tiefe vor. Lose Stühle sind nur in Logen gestattet. Einen breiten Raum nehmen die Vorschriften über die Treppen (§ 12) in Anspruch. Für die Kleiderablagen (Garderoben) werden genaue Maße vorgeschrieben, zum Beispiel, daß für je zwanzig Personen mindestens ein Meter Ausgabetisch-Länge vorhanden sein muß, daß Kleidernummern und Platznummern übereinstimmen müssen. Der Feuerwehrposten, dem die Beobachtung der offenen Szene heute oft recht sauer gemacht wird, soll nunmehr einen festen Stand erhalten, und zwar ist zu beiden Seiten des eisernen Vorhanges je ein Raum vorzusehen, der das sofortige Betreten der Bühne ermöglicht. Die Ankleide-Räume der Darsteller sollen den Anforderungen an zu dauerndem Aufenthalte von Menschen dienenden Räumen entsprechen. Der rauchdicht und feuersicher abgeschlossene Schutzvorhang muß sich mit einer Geschwindigkeit von mindestens einem Viertel Meter/Sekunde bewegen und einen Druck von mindestens fünfundvierzig Kilogramm/Quadratmeter aushalten können, ohne seine Beweglichkeit und sichere Führung beeinträchtigende Durchbiegungen zu erfahren. Die Beleuchtung muß überall elektrisch sein, zur Notbeleuchtung dürfen nur Glühlampen mit eigenen

Kraftquellen verwendet werden (Kerzen und Oellampen sind also verboten), das Theater muß ausreichende Heizungs- und Lüftungseinrichtungen haben, die Erwärmung darf nur durch Zentral-Heizung erfolgen. Der Abschnitt 8 (§§ 40 bis 50) enthält die Betriebsvorschriften, aus denen wir folgende Neuerungen hervorheben: Bei Vorstellungen und Proben dürfen auf der Bühne höchstens so viele Darsteller sich befinden, daß auf jede Person mindestens zwei Quadratmeter Bühnenfläche entfällt; dies gilt auch für die Ankleideräume. Daß neben offenem Feuer künftig auch Feuerwerk auf der Bühne verboten und Ausnahmen nur mit polizeilicher Erlaubnis gestattet sind, haben wir kürzlich schon erwähnt. Die Sicherheits-Vorrichtungen (Schutzvorhang, Rauchklappen, Alarmvorrichtungen, elektrische Beleuchtung und so weiter) müssen jedes Jahr von einem anerkannten Sachverständigen untersucht und schriftlich begutachtet werden.

* * *

Annahmen

Henri Bataille: Der Skandal, Schauspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Buridans Esel, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Winchall Smith und Byron Ongley: Brewsters Millionen, Vieraktiges Lustspiel. Berlin, Schillertheater.

Alexander Zinn: Kreuzigung, Drama. Stuttgart, Hoftheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

27. 3. Alfred Schädeli: Im Spiegel, Vieraktiges Schauspiel. Bern, Intimes Theater.

29. 3. Josef Bendel: Ein Fabrikskauf, Fünfaktiges Familiendrama. Budweis, Stadttheater.

30. 3. O. Langenheim: Dieser Strick, der Jean! Vieraktiger Schwank. Herford, Stadttheater.

4. 4. Werner Dassel: Der Franktireur, Dreiaktiges dramatisches Gedicht. Herford, Stadttheater.

16. 4. Hermann Hoppe: Der Dorftyrann, Dreiaktige Bauernkomödie. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

2) von übersetzten Dramen

Alfred Capus: Schwache Stunden, Vieraktiges Lustspiel. Wien, Lustspieltheater.

Felice Falzari: Der marmorne Löwenkopf, Einaktiges Dramolet. Wien, Raimundtheater.

Maurice Leblanc und Francis de Croisset: Arsène Lupin, Dreiaktige Detektivkomödie. Berlin, Hebbeltheater.

3) in fremden Sprachen

Vincente Almela: Himmelshochzeit. Madrid, Teatro Romea.

Gabriele d'Annunzio: Phädra, Tragödie. Mailand, Teatro Sirico.

Sem Benelli: Das Spottmahl, Dramatisches Gedicht. Rom, Teatro Argentina.

Henry de Brisay und Marcel Lauras: Master Bob, Sportdrama. Paris, Théâtre Antoine.

Deutsche Dramen im Ausland

Stockholm (Königliches Dramatisches Theater): ‚Die Rabensteinerin' von Ernst von Wildenbruch.

Neue Bücher

Dramen

Robert Adam: Die Geschichte des Alî ibn Bekkâr mit Schams an-Nahâr, Eine Komödie. Wien, Hugo Heller & Co. 80 S.

Paul Albers: Hans Hubrich, Studentendrama. Glogau, Oscar Hellmann. 90 S. M. 1.50.

M. C. André: Mütter, Drei Dialoge. München, Richard Etzold. 116 S. M. 2.—.

Herbert von Berger: Irmingard, Dramatische Dichtung. Berlin, Otto Janke. 115 S. M. 2.—.

Werner Dassel: Der Franktireur, Dreiaktiges dramatisches Gedicht. Leipzig, Max Spohr. 56 S. M. 1.—.

Dietrich Eckart: Der Erbgraf, Dreiaktiges Schauspiel. Berlin, Eduard Bloch. 91 S. M. 2.—.

Martin Greif, Francesca da Rimini, Fünfaktige Tragödie. Leipzig, C. F. Amelang. 64 S. M. 1.—.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 18
6. Mai 1909

Tragik und Drama / von Richard Dehmel

(Schluß)

5. Mystologisches

Seit der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert sind nicht wenige unsrer jüngern Dichter mit edler Anstrengung bemüht, eine neue Tragödie gesteigerten Stils zu schaffen; Hugo von Hofmannsthal hat sich vor allen um die Diktion verdient gemacht, Paul Ernst und Wilhelm von Scholz um die Komposition. Sie haben vorsätzlich da eingesetzt, wo Hebbel und Schiller, Browning und Byron, Viktor Hugo und der junge Ibsen, ja selbst der Goethe des Götz von Berlichingen und der Kleist der Penthesilea, gegen Shakespeare und Aeschylus unterlagen, wohl sogar gegen Calderon und Corneille, Euripides und Sophokles. Gewiß ein mutiges Unterfangen; aber wird es nicht abermals Kraftverschwendung sein? —

Seit Copernikus, Bruno, Spinoza und Leibniz, oder eigentlich schon seit den Mystikern des reifen deutschen Mittelalters, ist eine selbsterlösende Ausnahmestellung des Einzelwillens im Weltgefüge ein unmögliches Ideal. Höchstens dem ewigen Schöpfergeist selber könnte bei christlicher Observanz eine solche sittliche Unabhängigkeit von der gesamten Schöpfung noch eignen, nicht mehr dem zeitlichen Einzelgeschöpf, nicht einmal dem heiligen Gottessohn in seiner menschlichen Gestalt. Kein Wunder also, daß die Tragödie, deren hauptsächliche Wirkungsmittel aus dem Glauben an jene gottgewollte Ausnahmestellung des Helden stammen, immer mehr an erhabener Reinheit der Kunstform und an Bedeutung fürs Leben verlor. Man beachte, daß auch im alten Athen die tragische Kunst in die Brüche ging, als Platon mit seinem Einheitsgedanken einer vernunftvollen Urbilderwelt die Willkür der einstigen Götterlehre endgiltig beseitigte! Man bedenke, warum wohl in Indien, wo sich seit jeher die Weltanschauung auf eine allverkettende Wesenheit im Verwandlungsspiel der Erscheinungen richtete, eine Tragödie überhaupt nicht entstand! Und heute nun, wo man die lange verschüttete deutsche Mystik wieder ausgräbt und mit der indischen

und platonischen psychophysisch zusammenzuleiten sucht, weil inzwischen durch die Erkenntnisse der neuern Naturforschung der geistige Welteinheitsglaube jener alten Gedankendichter auch körpergesetzlich bestätigt wurde: heute soll neue Tragik entstehen? Wird das nicht wieder nur, statt lebendiger Kunst, puppifizierte Aesthetik werden? —

Höchster Kunstzweck ist freilich Erhebung über die einzelne Lebensform, aber zugleich doch Einfühlung in den allformenden Lebenswillen. Wie wäre die möglich bei einem Kunstmittel, das unsrer höchsten Lebensbewertung nicht mehr bis auf den Grund entspricht? Der tragische Wert ist ganz und gar auf eine jenseitige Macht gegründet, durch die eine diesseitige Willenskraft zur Selbstvernichtung auserwählt wird. Unser Welteinheitsglaube verträgt sich nicht mehr mit einem derart willkürlichen Jenseits, oder doch nur, insoweit es völlig in das Diesseits hineinbezogen wird, in die eigenste Seele jedes Geschöpfes, nicht hinausverlegt in einen Fremdpunkt der Schöpfung. Selbst bei der Annahme, daß sich alles um einen großen Mittelstern dreht, der ebenso beseelt ist wie wir, fühlen wir uns nicht beherrscht durch ihn: er ist ebenso abhängig von uns, wie wir von ihm und von einander. Ein neues Selbstgefühl ist entstanden, auf Grund der unendlichen Wichtigkeit jeder noch so geringen Teilkraft für den Bestand des großen Ganzen. Kurz, wir glauben an eine unaufhörliche Wechselwirksamkeit alles Seins und Wesens, in der es einen Untergang im alten Sinne garnicht mehr gibt. Es ist also nicht erst ein Heldenwille oder sonstiger Opfermut vonnöten, nicht einmal die Askese der alten Mystik, um die ‚Entwerdung ins ewige Sein' zu erlangen; die vollzieht sich von selbst an uns, fort und fort, durch die seelisch wie leiblich allmächtige Kraft-und-Stoffwechsel-Triebgewalt, ob wir nun wollen oder nicht. Da ist unser Wille nichts als Bewußtwerdung.

Dieses monistische Ideal ist aus den Meinungskämpfen des letzten Jahrhunderts als einziger Richtungspunkt aufgetaucht, um den sich alle Kulturpioniere instinktiv zusammenfinden, vom Physiologen und Mechanisten bis zum Theosophen und Spiritisten, vom internationalen Sozialisten bis zum individualsten Anarchisten, einschließlich die Rassepatrioten und sonstige reine Naturapostel. Nur der Skeptiker und Agnostiker, dessen Prinzip nicht konsequent genug ist, auch den Zweifel noch zu bezweifeln, pfeift auf jeglichen idealen Instinkt, hat deshalb auch schon zu Platons Zeit auf das tragische Ideal gepfiffen. Heute aber ist selbst der gläubigste Christ, dem eine neue Tragödie vorgemimt wird, zur unbarmherzigsten Skepsis geneigt; es gibt kein tragisch gewilltes Publikum mehr! Die physikalische Hypothese von der Unzerstörbarkeit aller Stoffkräfte ist uns psychisches Dogma (‚Gesetz') geworden: auch die persönliche Willenskraft ist von nun an ganz und gar unvergänglich: jede Person, die in unsern Bannkreis tritt, übernimmt von uns Willen und trägt ihn weiter: auch wenn sie uns irgendwie überwindet, trägt der Sieger ein Haftstück von uns davon, etwas, das über ihn Macht gewinnt. Unser Notwendigkeits-

begriff, und also auch der Schicksalsbegriff, will freizügiger, freimütiger, freigeistiger werden, als es die menschliche Knechtischaffenheit der frühern Religionen erlaubte. Unser Verbindlichkeitsgefühl langt über Tod wie Geburt hinaus; unser Entwicklungsgedanke bedeutet, daß in jedem Stäubchen schon Menschenlos lebt, daß selbst unsre Asche noch gotteins ist. Auch unser Sittlichkeitsbegriff ist viel beweglicher als früher ins ewige Getriebe verbunden; kein absolutes Sittengesetz mehr, um das man sich durch Selbstüberwindung relativ herumdrücken kann, sondern eine werdende Sittengestaltung durch unüberwindliche Wechselkräfte, an der jede einzelne Willenshandlung unaustilgbar mitarbeitet. Wir sind Tauschmasken eines Verwandlungsgeistes, der wohl noch sinnlich auflösende, aber nicht mehr geistig erlösende Vernichtungskämpfe anzetteln kann, sonst würde er sich selbst mitvernichten.

All das macht es uns seelisch unmöglich, den körperlichen Untergang der persönlichen Energie so ungeheuer wichtig zu nehmen, wie es zur stärksten Ausgestaltung des tragischen Schicksals nötig ist. Und so erklärt es sich sehr natürlich, daß auch im jüngsten Tragödienstil wieder die minder energischen Personen künstlerisch am besten geraten — zum Beispiel der Kreon in Hofmannsthals Oedipus, der Kaiser Heinrich in Paul Ernsts Canossa, die Meroë von Wilhelm von Scholz, der Liebeskönig von Leo Greiner, der Lorenzo von Emil Ludwig, der Fremdling zu Murten von Emanuel von Bodman, der Thersites von Stefan Zweig, die Prinzessin Inge von Julius Bab, die Simone von Johannes Raff, die Catharina von Vollmoeller, die zweite Hälfte von Ernst Hardts Tantris —: nicht weil unser Zeitgeist kraftlos ist, sondern weil der rein tragische Gesichtspunkt nicht mehr zu unserm Kraftbegriff paßt. Wir glauben nämlich kaum noch ernstlich an jene halsstarrigen Charaktere und hartgesottenen Temperamente, wie sie mit höchster Unvernunft der machtbegierigen Leidenschaften auf den Kampfplatz treten müssen, damit das tragische Schicksal notwendig erscheint. Sie kommen freilich noch vor in natura, haben aber nicht mehr den kulturellen Wert wie zu Zeiten des allgemein menschlichen Faustrechts und der göttlich eigenwilligen Rachsucht; wir sehen in ihnen eine rückständige, zukunftslose Form des Lebens. Sie reizen deswegen heute den Künstler in beträchtlich geringerm Maß zur idealfigürlichen Ausgestaltung, als der verwandlungsfähige Mensch; nur dieser bietet dem echten Dichter noch dramatische Motive dar, mit denen er über die alten Konflikte wesentlich hinauskommen kann.

Jeder reale Charakter setzt sich ja aus Anlagen zur Gewohnheit sowohl wie zur Veränderlichkeit zusammen, doch in der Mehrzahl der Menschen werden wohl stets die Gewohnheitsanlagen überwiegen; da diese demnach die auffälligsten sind, hat sich die Dichtung zunächst natürlich vorzugsweise ihrer bedient, und es gibt wohl kaum noch Gewohnheitsmenschen, die nicht schon künstlerisch typisiert sind. Unser Augenmerk, wenn es echt schöpferisch ist, wird sich daher immer dringlicher auf die Veränderungsanlagen richten.

Je veränderungskräftiger aber ein Mensch ist, umso mehr bedeutet sein Lebenswandel auch für den Gesinnungswandel der Menschheit; und die veränderungslustigsten Kräfte passen selbstverständlich am wenigsten, ob nun dem Leben oder dem Tod gegenüber, unter einen dermaßen starren sittengesetzlichen Gesichtspunkt, wie es der tragische Eigensinn ist. Es ist trotz Nietzsche nichts Herrliches mehr, über sich hinaus zu wollen und so an sich selbst zugrunde zu gehen; das hat der Mensch jetzt mit jeder verbrannten Motte oder zerplatzten Seifenblase gemein. Wir können das allumwälzende Schicksal natürlich nicht aus der Welt schaffen, aber gerade deswegen dünkt es uns keine Großtat des menschlichen Willens mehr, ihm blindlings zwischen die Räder zu rennen; und die sinnlose Auflehnung gegen die Weltgewalt empfinden wir nicht als heldenhaft, sondern als wahnwitzig eitel, als großmannssüchtig. Wir haben daher auch keine spontane, blind instinktive Hochachtung mehr vor dem heiligen Rachebedürfnis, das durch die Tragödie befriedigt wurde; wir fühlen uns ungleich erhabener, wenn wir mit reiner Verachtung strafen, und diesem moralischen Gefühl entspricht ästhetisch viel eher die komische als die tragische Schadenfreude. Der Dichter, der sich hierüber nicht klar ist, wenn ihn der rätselhafte Wettkampf der menschlichen Willenskräfte begeistert, wird immer ein Nachtreter Shakespeares bleiben oder sonst eines toten Tragikers; und weil er bei aller Begeisterung nicht an den Geist der Rache glaubt, nicht so stark wie die Alten dran glauben kann, wird er immer ein hinkender Nachtreter sein.

Aber wieso — wird man einwenden wollen — wirken denn heute Shakespeares Tragödien noch auf jeden Gebildeten stark? Eine vorzügliche Doktorfrage, wenn man den springenden Punkt nicht beachtet! Sollte es wirklich die Tragik sein, was uns da immer noch seelisch erhebt? Hand aufs Herz, werter Homo Sapiens: wenn du nicht zufällig Hofprediger oder Staatsanwalt oder Scharfrichter bist, hast du für Shakespeares bußfertige Racheakte, besonders wenn sie so faustdick Moral pauken wie am Schluß von Macbeth, Othello, Lear, Richard, doch bloß noch fromme Nachsicht übrig. Was uns da trotzdem über den krassen Eindruck der spannenden Mordsgeschichten hinaus zum höchsten geistigen Kunstgenuß mitreißt, ist keineswegs das tragische, nicht einmal das dramatische, sondern das rein poetische Pathos: die unermeßlich kunstvolle Steigerungskraft in dem rhythmisch zusammengedrängten Aufbau dieses chaotischen Reichtums von Lebensreizen. Man räume doch endlich mit dem Beckmesserwahn der abstrakten Formenlehre auf, als wäre Shakespeare deshalb der größte englische Dichter, weil ‚das' Drama die oberste Kunstgattung sei, oder gar bloß ‚die' Tragödie. Sonst könnten die Italiener kommen und ‚das' Epos als Gipfel der Dichtkunst ausrufen, weil ihr göttlicher Dante diese ‚Form' gewählt hat. Oder die Chinesen wären im Recht, wenn sie ‚die' Lyrik, wie sie ja wirklich tun, als himmlischste Blüte des irdischen Geistes rühmen und Li-tai-pe als die Stempelkrone. Die Aristoteliker mögen immerhin nachweisen, daß die tragische Wirkung einst in der Tat die ‚stärkste' von

den dramatischen war, vielleicht auch von den poetischen; aber auf starke Wirkungen läßt sich in der Kunst kein bleibendes Werturteil gründen, sonst würde die tollkühnste Akrobatik die allerwertvollste Kunstform sein.

Es ist also nirgends in unsrer Zeit ein mystisches Drachen-Ei auffindbar, aus dem eine neue echte Spielart des tragischen Ideals ausschlüpfen könnte. Es gibt freilich Unglück genug auf Erden und wird es glücks-halber ewig geben; aber nicht ewig bleibt es höchster Hochsinn, diese Selbst-verständlichkeit tragisch zu nehmen. Es mag sich noch mancher Sündenbock für ein sehr gottvolles Opferlamm irgend einer Tugend halten und wird somit auch dem Dichter noch immer idealfigürliche Motive für die dramatische Handlung bieten; aber sie gehören bei unsrer Art Mystik nicht mehr an die entscheidende Stelle! Das hat bis jetzt am klarsten Bernard Shaw in The Doctor's Dilemma begreiflich gemacht, wo er den malenden Schönheitshochstapler mit galoppierender Geschwindigkeit ins bazillische Jen-seits befördert; mit Applomb an den Schluß der Handlung gerückt, würde diese Szene trotz der sublimen Tendenz und der burlesken Emballage schlechterdings rührselig wirken. Auch sonst sind Wege genug angebahnt, auf denen sich neue Moraldramatik gesteigerten Stils verfolgen läßt. Zunächst in der Tragikomödie, wie sie seit Strindberg mehr und mehr auf ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen den tragischen und den komischen Motiven und Komplikationen hindrängt; in Deutschland sind Schnitzler und Wedekind die planvollsten Dichter dieser Gattung. Allerdings ist da ziemlich wenig Aussicht, den heroischen Doppelsinn weiter zu treiben, als ihn schon Shakespeare im Kaufmann von Venedig und in Troilus und Cressida aufweist. Eher noch läßt wohl die reine Komödie eine starke Bereicherung der Motive durch die deutsche Querköpfigkeit zu, sobald sich nämlich die Dichter entschließen, von den alten simpeln Charakterkonflikten auf moralisch kompliziertere (‚problematische') überzugehen. Nur behüte das Schicksal die Bühnenkunst vor dem sogenannten deutschen Humor, der eigentlich aus England stammt, mit der berühmten „lächelnden Träne im Wappen"; die hat schon unsre Erzählungskunst zur Genüge verwässert und aufgeweicht. Wertvolle Ansätze sind da reichlich vorhanden, von Hauptmann, Hartleben und Hermann Bahr bis zu Schönherr, Moritz Heimann und Falckenberg, von Scheerbarts Ueberbrettlstücken bis zu den Schwabinger Schattenspielen; und besonders scheint Herbert Eulenberg auf eine heroische Komik hinauszuwollen, die den schwersten Gewissensskrupeln trotzt, am deutlichsten im ‚Natürlichen Vater'. Für die sieghaften Pflicht-gefühle aber, die keine komische Drehung vertragen, bleibt bahnbrechend das pathetische Schauspiel der Kleistisch antitragischen Art.

Noch entwicklungsfähiger ist vielleicht das moralisch irrelevante Drama, das rein kampfwillige Heldenspiel ohne bestimmten Siegeszweck, wie es Hofmannthals ‚Abenteurer und Sängerin' zeigt, fraglos sein kühnstes und sicherstes Werk, das hoffentlich Nachkommen haben wird. Hier können sich die vitalen Instinkte, weil ohne Umweg über tendenziöse Konflikte, natürlich

am ungehemmtesten auf die rein rhythmische Kunstwirkung richten, die ja die mystisch höchste ist. Nur besteht bei diesem Mangel an Hemmungen immerwährend die Gefahr, daß die dramatische Diktion dem lyrischen Stil zu nahe gerät; besonders auffällig zum Beispiel, trotz und wegen der drastischen Ritterromantik, in Emil Ludwigs ‚Spiegel von Shalott'. Das ist zwar kein poetisches Manko, wirkt jedoch von der Bühne aus unwahrscheinlich, zumal wenn der Dichter in solchen Dramen seine Idealfiguren um der kämpferischen Beweiskraft willen auf einen realsymbolischen (‚modernen' oder ‚historischen') Boden stellt. Viel weniger schmälert das lyrische Pathos bei den ganz idealsymbolischen (‚mythischen' und ‚phantastischen') Bühnengestalten die Glaublichkeit, also im allegorischen Drama, im sogenannten Mysterienspiel, wie es vom Mittelalter her über Shakespeares ‚Sommernachtstraum' und ‚Sturm' bis Goethes ‚Faust' und Ibsens ‚Peer Gynt' wildwüchsig fortgewuchert hat; und diese Gattung, der heute die jungen Dichter in allen Ländern wieder zuneigen, dürfte nun wohl mit vollem Fug die weitaus zukunftsreichste sein. Denn erstens bedarf sie noch durch und durch der technisch zuchtvollen Ausbildung ihres dramatischen Körpergerüstes; und zweitens, was die Hauptsache ist, eignet sie sich wie keine andre zur poetisch umfassenden Einverleibung aller neugeistigen Lebenswerte, der moralischen wie der supramoralischen. Hier macht Hauptmanns ‚Pippa' auf Nachwuchs gespannt, geistig seine bedeutendste Schöpfung, obwohl noch immer nicht radikal auf die tragische Pointe verzichtend, wodurch gerade die entscheidenden Szenen etwas schablonig geblieben sind. Freilich, die Kritiker lamentieren, das komme von der Allegorie; es kommt aber von der Theorie, von der sogenannten Weltanschauung, die mehr den Seelen vergangener Dichter entstammt, als unserm werdenden Seelenleben. Jawohl, es steht seit Jahrtausenden fest: der Mensch ist das Opfertier seiner Gottheiten. Wir haben es lange genug bejammert; wir wollen es endlich bejubeln lernen, oder zum mindesten belächeln. Das hat zwar Jesus am Kreuz nicht fertig gebracht, aber mancher Indianer am Marterpfahl; es ist höchste Zeit, den Christengott beim Großen Geist in die Schule zu schicken.

Statt nach alter Gewohnheit nur immer zu fragen: Was ist das Leben wert, nämlich Uns wert? lautet heute die Frage geziemender, stolzer sowohl wie bescheidener: Was sind Wir dem Leben wert? Das enthebt uns der ‚tragischen Weltanschauung', die eigentlich gar nicht die Welt beschaut, sondern nur die irdische Schattenseite eines menschlich beleuchteten Teilchens der Welt. Das wird uns auch endlich der sklavischen Gottesfurcht und hündischen Schicksalsliebe entheben, die nur noch ein letztes Ueberbleibsel des Gespensterglaubens der Urzeit ist, eine Selbstbetäubung aus Todesfurcht. Das wird uns zu neuer Gottseligkeit, zu unerschöpflich neuen Geisterwelten, neuen Seelenwanderungslehren, neuem Unsterblichkeitsglauben und Lebensmut, kurz zu einer stetig wachsenden Ehrfurcht vor dem menschgewordenen Schöpfergeist treiben; und dann wird von selbst wieder jegliches Drama eine sittlich erhebende Tendenz und folglich ‚erhabenen Stil' an-

nehmen. Im übrigen: wem es Vergnügen macht, jede irgendwie erhabene Lebenswertung noch immer als tragisch zu bezeichnen, weil vornehmlich und selbstverständlich über persönliche Wehleidigkeit erhaben, dem mag das unbenommen bleiben. Nur sei er sich gefälligst klar, daß diese Auslegung des Wortes ‚Tragik‘ so gut wie nichts mehr mit dem zu tun hat, was Aeschylus oder Sophokles, Shakespeare oder Calderon, ja selbst noch Schiller und Hebbel darunter verstanden. Auch werden freilich die Leute nie alle werden, die der Welt und dem Leben gegenüber keine bessere Bitte kennen, als „erlöse uns vom Uebel“; die allerdings werden der Deutung des Unheils als einer heilsamen Seelenprüfung — denn darauf laufen ja diese ‚Reinigungen‘ in letzter Linie immer hinaus — bis in die aschgraue Ewigkeit huldigen und sich gar nichts Höheres vorstellen können. Jeder freiere Geist aber fühlt schon heute und wird es immer deutlicher wissen, daß es darüber hinaus eine Erhabenheit gibt, die mit Heil und Unheil des irdischen Lebens ein gleichermaßen mutwilliges Spiel treibt und sich in Gefilden der Weltanschauung ergeht, wo der Tod, dieser gottvolle Alb der Menschheit, ein höchst erbaulicher Mummelgreis ist, der bloß noch den Duckmäusern ‚Mitleid und Furcht‘ einjagt.

Der vergessene Donner / von Christian Morgenstern

Ein Gewitter, im Vergehn,
ließ einst einen Donner stehn.

Schwarz in einer Felsenscharte
stand der Donner da und harrte —

scharrte dumpf mit Hals und Hufe,
daß man ihn nachhause rufe.

Doch das dunkle Donnerfohlen —
niemand kams nachhause holen.

Sein Gewölk, im Arm des Windes,
dachte nimmer seines Kindes —

flog dahin zum Erdensaum
und verschwand dort wie ein Traum.

Grollend und ins Herz getroffen
läßt der Donner Wunsch und Hoffen. .

richtet sich im Felsgestein,
wie ein Bergzentaure ein.

Als die nächste Frühe blaut,
ist sein pechschwarz Fell ergraut.

Traurig sieht er sich im See
fahl, wie alten Gletscherschnee.

Stumm verkriecht er sich, verhärmt;
nur wenn Menschheit kommt und lärmt,

äfft er schaurig ihren Schall,
bringt Geröll und Schutt zu Fall. .

Mancher Hirt und mancher Hund
schläft zu Füßen ihm im Schrund.

Shaws Pathos / von Julius Bab

Major Barbara

Ich glaube, daß Bernard Shaw ein Schriftsteller ist von einer geistigen Weite und Freiheit, einer Bosheit des Witzes und einer Leidenschaft des Zorns, wie ihn die europäische Kultur seit den Tagen Voltaires nicht gehabt hat. Wenn ich ihm damit eine ganz gewaltige kulturelle Bedeutung zuspreche, so sage ich doch zugleich, daß er im Grunde weder ein Philosoph noch ein Dichter ist (auch Voltaire war das nicht): denn die voraussetzungs- und zwecklose Hingabe an das Leben, die eines Philosophen logische, eines Dichters gefühlsmäßige Synthesen hervorbringt, hat der Schriftsteller, der ‚Tages'-Schriftsteller nicht, auch wenn er ein Schriftsteller seines Jahrhunderts, ein Journalist allergrößten Formats ist. Shaw selbst nennt sich einmal herausfordernd einen ‚Journalisten'; nur wer für den Tag schriebe, in dem er lebt, der schreibe auch für alle Tage und sei ein wahrhaft nützlicher und berechtigter Autor. Das ist nicht ganz in dem Sinne wahr, in dem es gemeint ist. Wie oft bei seinen ästhetischen Urteilen, irrt hier Shaw dadurch, daß er ins Bewußtsein, den Willen des Produzierenden schiebt, was nur eine Funktion des fertigen, ganz anders erwachsenen Produkts ist. Gewiß kommen für den zurückschauenden Blick die Odyssee wie der Faust aus dem Leben des Tages und wirken mächtig in den Tag zurück: aber da sie erschaffen wurden, war in der Seele ihrer Schöpfer Lust und Notwendigkeit — und kein Gedanke an den Tag. An den Tag denkt der ‚Journalist', der nicht des Lebens ganze unteilbare Masse aufnehmen und bereichert wiedergeben will, wie ein Dichter, der vielmehr an einem bestimmten Punkte das Leben seiner Tage anpacken und umformen will; der Journalist, der, je nach der Größe seines Willens, nach der Tiefe seines Ansatzpunktes, der Kraft seines Revolutionismus auch ein Schriftsteller weltgeschichtlichen Ranges, ein Swift, ein Rousseau, ein Voltaire, ein Shaw sein kann, nie aber ein Homer und ein Goethe. Und so muß man Shaw vielleicht ein wenig mehr Recht geben, als ihm lieb sein wird, wenn er ruft: „Für mich den Journalismus!"

Den Ausgangspunkt seines Schrifttums hat Shaw unlängst selber mit nicht zu überbietender Energie geschildert. „Ich bin und bin immer gewesen und werde immer sein ein revolutionärer Schrifsteller, weil unsre Gesetze das Gesetz unmöglich machen, unsre Freiheiten alle Freiheit vernichten, unser Besitz organisierter Diebstahl ist, unsre Sittlichkeit unverschämte Heuchelei ist, der Schatz unsers Wissens von gar nicht oder schlecht unterrichteten Narren verwaltet wird, weil unsre Macht von Feiglingen und Schwächlingen gehandhabt wird und unsre Ehrbegriffe ganz und gar falsch sind." Daß ein Schriftsteller von solchem Zug noch für seine Feinde mehr bedeuten muß, als ein beschränkter Poet von reinster Artistik für seine freundlichsten Genießer, ist vielleicht ohne weiteres klar. Indessen Shaw hat — auf dem

Kontinent wenigstens — seinen Erfolg fast ausschließlich als Dramatiker gewonnen, und viele ganz untadelige Bourgeoisliteraten, deren wohlgeborenem und wohlgezogenem Kapitalistengemüt jede soziale Kritik weltenfern liegt, haben ihn als einen neuen und großen Dramatiker gefeiert. Das kommt nun einmal daher, daß jene bösartig zersetzende Psychologie, die bei Shaw zu allererst nur als Erzeuger und Erzeugnis, Waffe und Nebenprodukt der sozialistischen Kritik wichtig ist, den Herren an sich Freude macht. Und dann amüsierte jenes ebenfalls aus der schriftstellerisch-agitatorischen Leidenschaft entstammende Ueberschärfen aller Linien bis zur Karikatur, jenes Zerreißen der Illusion durch groteske Uebertreibungen unsre detail-freudigen Literaten als ein neuer ‚selbstironischer' Stil. (Obschon es in Wahrheit kein Stil, sondern die interessante Vernichtung eines Stils durch journalistische Leidenschaft ist.) Aber damit ist keineswegs alles erklärt. Der Erfolg des Dramatikers Shaw hat tiefere und bessere Gründe. Shaw hat sich, jenseits seiner Tendenz, als Dichter Menschen erobert, die weder psychologische noch ästhetische Nihilisten sind. Und dies nicht blos durch die Gewalt seines Zorns, wie er aus der Höhle seines Witzes zuweilen doch in mächtigen Anklagen ans Licht springt. Er hat auf ganz positive Art ihr Gefühl ergriffen; er hat gewisse Gestalten und Situationen von ganz unwiderstehlicher, reiner lyrischer Kraft geschaffen. Er ist also doch ein Dichter?! Ich denke: ja — nicht „im Grunde", aber „letzten Endes"! Und den Punkt zu finden, wo sein schriftstellerisches Pathos in dichterische Getragenheit überspringt und die werbende Wirkung einer höhern suggestiven weicht, den zu finden, scheint mir das eigentliche Problem des Dichters Shaw.

Daß die sozialistische Kritik, die reformatorische Arbeit an unsrer individualistisch desorganisierten Gesellschaft Shaws eigentliches Werk ist, kann gar keinem zweifelhaft sein, der die ganze Laufbahn dieses Autors übersieht. Sie kommt aus der politischen Propaganda, verdichtet sich gleichsam zur szenischen Form und scheint jetzt wieder im Begriff, sich in Dialogen wesentlich dozierender Art zu lösen. Mindestens bedeuten die allerletzten (deutsch noch unveröffentlichten) Werke Shaws eine entschiedene Wendung von der lebenbildenden Schaubühne zum lebenskritischen Buch, des Lucian etwa. Aber ‚Major Barbara', Shaws zuletzt auf dem Kontinent gespieltes Werk, scheint mir durchaus noch nicht dieser Art. In den Berichten aus Wien (auch in dem sehr geistreichen, der an dieser Stelle erschien) ist das Stück zwar als solch ein kritisch witzelnder Dialog de rebus omnibus et quibusdam aliis hingestellt worden. Aber mit Unrecht. Die Berichtenden trifft dabei kaum Schuld: unsre Bühnen haben den Darstellungsstil für den eigentlichen, den reifen und komplizierten Shaw, den Shaw jenseits der ‚Frau Warren', noch nicht gefunden; zufolge dessen sind ihre Aufführungen häufig irreführend. Man muß sich an das Buch halten, und auch da genügt eine einmalige Lektüre nicht. Mir schien es beim ersten, mehr dramaturgisch interessierten Lesen ein etwas breites, wenn schon

interessantes Thesenstück; beim zweiten Mal spürte ich eine mächtige menschliche Erschütterung, und nun, da ich es zum dritten Mal las, bin ich gewiß, daß es eines der ganz wenigen neuern Werke ist, die dreimal gelesen zu werden verdienen, daß es Bernard Shaws großzügigstes, starkgeistigstes Werk und obenein das am meisten dramatische seiner Stücke ist! Freilich ist allerlei Rankenwerk des Witzes, der geistreich-journalistischen Anmerkung um den Stamm der drei Akte geflochten, und ein streichender Dramaturg hätte hier viel Gelegenheit, Mut und Takt zu zeigen. Aber inmitten steht vollsaftig und stark der Stamm: ein ganz dichterisches, ein ganz dramatisches — ein Schauspiel großen Stils. Der Kampf um eine Menschenseele. Zwei große Mächte ringen miteinander um die Seele einer adligen Frau, um Barbara, die stolz, herb und schön wie ihr Name ist. Die christliche Welt des Jenseits und der Vertröstung, die Heilsarmee, die Seelen rettet und die Körper notdürftig mit Syrupbrot und Wassermilch hinfristet, und die irdisch-heidnische Welt, die den Kampf will, den Kampf um Brot und Kleid und Hemd, damit in einem starken Leib eine freie Seele reifen könne. Da der Kampf auf der Ebene des sozialen Lebens geführt wird und da Shaw der Kampfrichter ist, so ist kein Zweifel, wer siegt.

Hier muß es sein getan, ich bilde mir nicht ein,
Daß wer kein Reich erwirbt, dort wird ein König sein!

Das hat schon der wunderliche Heidenchrist Angelus Silesius gesungen, und das ist nach dem Herzen Shaws. Er zeigt, daß die bloße Wohltätigkeitsarbeit der Heilsarmee trügerisch im Kreis geht, da sie Macht und Mittel einzig und allein von den Gewaltigen der kapitalistischen Gesellschaft bezieht; und zwar weil (und nur so lange als!) ihre versöhnende, beschwichtigende Tätigkeit ihnen wohlgefällt. Sie „zeigt dem Elend die Zähne", macht es eben noch gerade erträglich: verewigt es also. Wer aber Wandel schaffen, Neues schaffen will, der darf nicht wohltun, der muß tun — muß sich selbst frei machen, sich Macht erstreiten und so durch Beispiel und Anfeuerung zu neuem Leben erziehen; Ehrgeiz, Habgier, Unzufriedenheit, Aufruhr muß er in die Elenden gießen. Nicht damit sie einen Putsch machen, sondern damit sie klar und fest ihre Freiheit erarbeiten. Und so ist jede Tat, auch wenn sie Tod und Verheerung verbreitet, dem Erlösungswerk wichtiger als das ölige Mitleiden der Bußprediger. Und so erhebt der Sozialist Shaw zum Träger des fruchtbringenden Lebens in diesem Stück einen phantastisch ungeheueren Typ des Kapitalisten: Andrew Undershaft, der Vater der Barbara, ist eine traumhafte Vereinigung von Krupp und Stumm und Rothschild; dieser Waffenfabrikant ist der wahre Herr des Landes. „Bildest du dir ein," ruft er seinem ‚Politik' ambitionierenden Sohne zu, „daß ihr das Land regiert, wenn ihr in eurer verrückten Redebude sitzt? Nein, mein Freund. Ihr werdet tun, was uns paßt, ihr werdet Krieg halten, wenn es uns paßt, und Frieden halten, wenn der Krieg uns nicht paßt . . ." Man sieht: dieser ‚Vater Kolossus', dieser

‚Mammuth‘-Millionär ist schlechtweg der Kapitalismus, der wirkliche Herr unsrer Gesellschaft. Aber eben dieser Kapitalismus hält ja auch alle Waffen und alle wirtschaftlichen Machtmittel in Händen, durch die eine Neuordnung, eine Befreiung und Erlösung der Millionen zu würdigerer Menschlichkeit erst möglich ist. Mehr als weinerliche Humanität arbeitet er selber (das ist auch eine nationalökonomisch wohlfundierte, nicht nur im orthodox-marxistischen Sinne richtige Anschauung) dem sozialen Ausgleich vor. Nur die rechte Richtung muß von geistigen Menschen dieser Machtfülle gewiesen werden. In mächtiger Laune variiert Shaw den Plato, „daß die Gesellschaft so lange nicht gerettet werden kann, als sich nicht entweder die Professoren des Griechischen entschließen, Schießpulver zu fabrizieren, oder die Fabrikanten des Schießpulvers, Professoren des Griechischen zu werden.“ Nun, und ein Professor des Griechischen ist zur Stelle: er ist Barbaras Bräutigam und wird des Kanonenfabrikanten Adoptivsohn und designierter Geschäftsnachfolger. So schließt das Stück fast mit einer sozialen Apotheose. In der Mitte aber hat es seine gewaltigste Szene. Der riesige, ehern ruhige Milliardär und der schmächtige, bebrillte nervöse Professor stehen einander gegenüber, allein vor dem Schuppen der Heilsarmee, in dem Barbara ihr Bekehrungswerk treibt. Vorsichtig, mißtrauisch umgehen sie einander zuerst, wie Raubtiere die Witterung von einander nehmen. Aber bald erkennen die so Verschiedenen, daß sie von der gleichen edlen Rasse sind, daß sie das erste und letzte gemein haben: die mächtige Lebenskraft, die Selbstachtung und Freiheit und Macht dem Individuum gewährt. Der Waffenfabrikant und Großfinanzier, der es vom hungernden Findling aus East-End zum heimlichen Herrn des Landes gebracht hat, und der Euripides-Uebersetzer, der ein „Sammler von Religionen“ ist und wohlüberzeugt bei der Heilsarmee den Schlegel rührt, weil er auch auf diesem Irrweg (wie Shaw) die Kraft der Begeisterung, den religiösen Impetus erkennt und liebt, dieser Professor, der General Booth zum Dionysos bekehren will, und der Kanonenkönig — sie erkennen, daß sie aus einem Blute sind. In einem ganz mächtigen Moment läßt Shaw aus seiner groteskesten Ueberschärfunng das Pathos dieser Begegnung herausspringen:

Professor Cusins: Sie wissen natürlich, daß Sie verrückt sind?

Professor Undershaft (mit verdoppelter Kraft): Und Sie?

C.: O, ich bin total verrückt. Es freut mich, Ihnen mein Geheimnis anzuvertrauen, seit ich das Ihre entdeckt habe. Aber ich staune: Kann ein Narr Kanonen machen.

U.: Wer denn sonst, außer einem Narren? Und nun — (mit ungestümer Energie) Frage gegen Frage: Kann ein geistig normaler Mann Euripides übersetzen?

C.: Nein.

U. (ihn an den Schultern packend): Kann eine geistig normale Frau aus einem Prasser einen Mann und aus einem Wurm eine Frau machen?

C. (betäubt und überrascht): Vater Kolossus — Mammuth-Millionär —

U. (ihn drückend): Gibt es heut in diesem Rettungsschuppen zwei oder drei Narren?

C.: Sie meinen, Barbara ist so verrückt wie wir?

U. (stößt ihn leicht von sich und gewinnt plötzlich seinen vollkommenen Gleichmut wieder): Pah, Professor, wir wollen die Dinge beim richtigen Namen nennen. Sie sind ein Dichter, Barbara ist eine Seelenretterin. Was haben wir drei mit dem niedrigen Volk von Sklaven und Götzendienern zu schaffen?

Und nun ist vielleicht klar, woher die Kraft stammt, die den Tendenz-Schriftsteller Shaw auf Zeiten zum Dichter werden läßt. Seine Tendenz, sein Kampf, seine Agitation — alles hat ja im Grunde nur ein Ziel: die Befreiung der Lebenskraft. Weil er sie in der sozialistischen Gesellschaft reiner entfaltet hofft, ist er Sozialist; weil er sie durch die Phrasen des Idealisten eingeschnürt sieht, ist er der Cyniker, der Verräter, der Todfeind des ‚Idealismus'. Aber weil er sie in gewissen Menschentypen rein entfaltet sieht, macht ihn Begeisterung zum Dichter. Denn nie macht etwas andres den Dichter als ein tiefes Erfülltsein, ein wirkungzeugendes Uebermanntsein von der Lebenskraft. Shaw ist seinem Temperament nach ein Agitator für ihre Befreiung: nicht ihr Sänger, ihr Priester. Aber wenn er in seiner höhnischwilden Tendenzrede nun zum Hauptpunkt kommt, wenn es die Schilderung des hohen Gutes gilt, um das all dieser Kampf lohnt, dann übermannt ihn doch das Gefühl, und er wird zum Priester, zum Dichter. Keine seiner Gestalten ist künstlerisch rein, die ihm nicht zugleich Idealgestalt ist: er sieht sie nicht liebevoll, sondern kritisch, tendenziös, witzig, und er füllt seine Stücke mit Karikaturen an von den verhaßten Feinden der Lebenskraft. Die Tierfratzen für den Sockel überwuchern das Standbild. Mitinnen aber steht fast jedes Mal ein Träger seines Ideals, und der erscheint ganz rein: ein Mensch inmitten der Fratzen — und der trägt mit der ihm eingeborenen dichterischen Kraft oft so ein ganzes Werk. Eine Frau ist es zumeist: eine Candida, eine Lady Cecily oder eine Jennifer. Sie lösen mit dem Takt einer ganz gesunden, unverworrenen Natur all diese sozialen Kultur-Verworrenheiten und sind von der Liebe des Dichters mit allem Reiz rein blühenden Lebens geschmückt. Zuweilen aber ist es auch ein Herrscher wie Julius Cäsar, ein Dichterknabe wie Eugen Marchbanks — oder ein weiser alter Kellner (im ‚Verlorenen Vater'). Das gerade macht ja Shaws Größe aus, daß er ein so ganz unbeirrbares Gefühl für das wirklich Wertvolle, das Starke, Zeugende im Menschen hat; daß er die Maske des Staatsmanns oder Künstlers so wenig als Ersatz für innere Leere annimmt, wie ihn irgend ein Bettelgewand hindert, den wahrhaft Lebendigen aufzuspüren und zu lieben. In der Heilsarmee-Uniform und im schäbigen Philologengehrock wittert er den echten, den starken Menschen so sicher aus, wie im Frack oder Arbeitskleid des Großunternehmers. Und die Liebe zu diesen Menschen macht ihn zum Dichter.

Fischblütige Pedanten, denen jeder Spott Frivolität ist, weil sie nicht wissen, daß tiefe und feine Naturen oft genug das Geradeheraus-

pathetisieren ihres Zornes wie ihrer Liebe scheuen, haben es fertig gebracht, diesen tiefleidenschaftlichen, grundpathetischen Shaw für einen wüsten Nihilisten oder leichtfertigen Spötter zu erklären. Er hat diesen Kurzsichtigen freilich in die Hände gearbeitet durch buntes ironisches Beiwerk, das er aus journalistischem Ueberwitz und falscher Furcht vor Sentimentalität oft noch seinen ernstesten Augenblicken beimischt. Aber fast völlige Gefühlsblindheit war dennoch nötig, um zu übersehen, daß dieser Schriftsteller, wie man seine Erkenntnisse und Kräfte auch sonst einschätzen mag, jedenfalls ein extremer Positivist, ein fanatischer Bejaher des Lebens — nicht der vegetativen ‚Seligkeit des Daseins‘, sondern des fruchttragenden, arbeitenden, leidenden, kämpfenden, wegsicher fortstürmenden Lebens ist. Diese Bejahung, diese Lebensfreude ist, wie gesagt, so stark, daß er darüber zum Dichter wird. Nirgends scheint das stärker erwiesen als in dieser neuen Heilsarmeekomödie, wo zwischen ein paar lustig karikierte Philister und Ideal-Phraseure, drei vollebendige Menschen von höchstem Wuchs gestellt sind. Die Seelenretterin, der Dionysosfreund und der Kanonenkönig — alle drei geeint durch das große Gefühl, Teile einer dunklen höhern Macht zu sein, die sie erfüllt mit Wirklichkeit bis zum Rand und sie treibt, über sich hinaus zu wirken, Leben zu mehren, jeden in seiner Art. Das Schönste aber ist Barbara selbst. Barbara in ihrer wunderbar herben, aufrechten Sachlichkeit und ihrer unbezwinglichen Begeisterungskraft. Barbara, die die Heilsarmee verläßt, weil ihr Vater der Kriegsunternehmer, oder Bodger, der Schnapsfabrikant, sie erhalten müssen und also kaufen können, und die doch an der Fahne festhält: arbeiten, wirken, Macht sammeln zum Heil der Menschen, wenn nicht anders, so in den wundervoll organisierten Todes-Fabriken ihres Vaters. Denn alles ist besser als der tote Müßiggang der ‚gebildeten‘ Klasse, das öde Verwuchern der Lebenskraft. „Du in einer Ecke, die Wochenschriften lesend, und ich in einer andern, am Klavier, Schumann spielend: beide sehr hochstehende Menschen und keiner zu irgend etwas gut. Lieber würde ich ja den Schießbaumwollsaal aufwaschen oder Kellnerin bei Bodger werden.“ Diese Barbara ist wohl die stärkste, irdischste und hoheitsvollste Gestalt, die Shaw bisher geschaffen hat. Von dieser adligen Frau wage ich es auszusprechen, was mir bei Candida und Cecily schon auf den Lippen lag: Sie ist von Iphigenies Geschlecht.

Ich weiß wohl, daß dies das Höchste ist, was wir Deutsche von einer Frauengestalt sagen können. Und dennoch ist es wohl nicht zuviel gesagt. Man muß diese letzte Szene lesen, muß spüren, wie sich Shaws stahlschmeidige Debattiersprache hier im Strom eines großen Gefühls löst; wie knappe Satzgebinde im lockern Gefüge einherschießen und sich schließlich in mächtigen, rhythmisch gegliederten Perioden aufbauen: „Ich habe mich losgemacht von der Bestechung mit Brot, ich habe mich losgemacht von der Bestechung mit Himmelslohn. Laß Gottes Werk um seiner selbst willen geschehen; das Werk, das zu vollbringen er uns erschaffen mußte, weil es nur

von lebenden Männern und Frauen vollbracht werden kann. Wenn ich sterbe, mag er in meiner Schuld stehen, nicht ich in seiner; und ich will ihm verzeihen, wie es einer Frau meines Ranges geziemt." Es müßte doch eine höchst jammervolle Schauspielerin sein, die nicht vermöchte, fühlende Menschen bis ins Innerste zu erschüttern mit diesen Worten — diesen Worten eines großen Dichters.

Ruederer / von Harry Kahn

Von München 1908 nach Berlin 1909 ist immerhin ein Ende Wegs. Sechshundertfünfundfünfzig Bahnkilometer; neun Monate. Zeit genug, leiblicher Vater, und Raum genug, geistiger Latifundienbesitzer zu werden. Liegt doch Weimar dazwischen: und dem derzeitigen deutschen Dichter, der vielleicht daran vorbeifährt, bleibt, mag er aus seelischem Selbsterhaltungstrieb nicht gerne Goethes Größe sich vors Gedächtnis rufen, doch der Gedanke an Wielands Grazie . . .

Der Dichter des ‚Wolkenkuckucksheims' liebt Berlin nicht. Wir, die wir es lieben, wir nehmen ihm das nicht übel. Und nur nebenbei sei es gesagt, ohne Falsch und ohne Folgerung: wie einer zu Berlin steht, das gilt bei einigermaßen fortgeschrittenen Leuten bereits als Kriterium für allerhand schätzbare Fähigkeiten. Nun, Herr Ruederer hätte sich überwinden sollen; hätte zwischen der Uraufführung im Künstlertheater und der Erstaufführung in den Kammerspielen einmal nach dem verabscheuten Norden kommen sollen. Wenn auch blos, um an Station Weimar statt ‚Heiße Würstchen' den Begriff Wieland und am Knotenpunkt Naumburg statt ‚Nockherlberg' und „Sie Kellner, eine Halbe" den Namen Nietzsche zu assoziieren. Er hätte dann vielleicht ein (durch die Süddeutschen Monatshefte verlegtes) Büchlein aus dem Handkoffer geholt, ein bißchen drin geblättert und schon bei Weißenfels gemurmelt: „Es geht nicht; nein, es geht wirklich nicht!" Und in Preußen angekommen — Süddeutschland hört für manche Leute bekanntlich erst vor den Toren Berlins auf — wäre er sofort aus dem Waggon in eines dieser echt s . . . taatspreußischen ‚Schnauferln' gesprungen, in die Schumannstraße gerast und hätte den erstbesten Dramaturgen, den er kauend auf dem Korridor getroffen, angefleht: „Laufen Sie, um Gotteswillen, schnell zum Direktor und sagen Sie ihm, ich entbinde ihn vom Kontrakt!"

Scherz beiseite: daß Ruederer, wenn er nicht gar auf die Pflichtaufführung gedrungen, nicht alle Morsehebel in Bewegung gesetzt hat, sie zu verhindern — das beweist, daß von diesem voreiligen Euelpides kaum etwas Gutes, Geistesgroßes mehr zu hoffen ist. Das Genie kann sich — nicht verhauen, trotzdem das stets behauptet wird: ein Homer schläft in Wahrheit nie; der geniale Mensch ist eben der ewig offenäugige, der immer wache. Aber jene bewundernswerten Talente, jene durch und durch wertvollen Zweitklassigen, in deren vorderste Reihe sich Josef Ruederer mit der starken

und straffen ‚Fahnenweihe' gestellt hatte, und aus der ihn auch die viel schwächere ‚Morgenröte' noch nicht zu drängen vermochte, die können plötzlich einmal völlig versagen. Irgend eine Potenz: Verstand, Anschauungskraft, Umsetzungsvermögen, deren aller Synthese im Genie unbewußt vorhanden, gegeben, da ist, wie der Diamant im Quarz, und die vom Talent willensmäßig zur Arbeitseinheit zusammen gezwungen werden müssen, die setzt einmal aus: der schweißende Wille war aus irgend einem Grunde einmal zu schwach, alle zugleich zu umfassen. Genug, ein Fehlgriff ist geschehen; der auf der Höhe stehende Künstler merkt es sehr bald selbst, schämt sich, und diese schöne Scham ist ein Stachel für die fernere, besonders die allernächste Arbeit. Aber jene andern, die die Schal- und Schiefheit solcher Geburt auf die freundlichst supponierte Leerschädeligkeit der Beschauer schieben, die das Erst-recht-Fieber und den Nun-gerade-nicht-Koller kriegen, bei denen ist Hopfen und Malz verloren; und wenn sie in einer Stadt wohnen, wo diese beiden Gewächse ausgiebige Verwendung finden. Bei ihnen hat solcher Fehlgriff dann meist den Anfang vom Ende angezeigt. Als Halbe die ‚Insel der Seligen' schrieb, war er bereits fertig, und das beste Beispiel für beide Prozesse bietet Gerhart Hauptmann. Nach der ‚Versunkenen Glocke', die auch Freunde stutzig gemacht hatte, schwieg er und besann sich auf sich selbst, schuf darauf sein echtestes, ausgeglichenstes Werk, den ‚Fuhrmann Henschel'; nach der ‚Pippa' und den ‚Jungfern von Bischofsberg', die von den Fanatikern coûte que coûte verteidigt wurden, und deren Blößen der Dichter selbst hinter Hohnworten an die Gegner zu verbergen suchte, folgte Fehlschlag auf Fehlschlag. Bis jetzt selbst Leute, die diesen Dichter brauchen wies liebe Brot und mißbrauchen wies liebe Vieh, weil sonst ihr billiger, aus Romantik, Rationalismus und Philistrosität kläglich gemischter C'est-la-vie-Enthusiasmus nichts mehr anzubeten findet, mit der schnurrigen Redensart: Hauptmann trete in eine neue Entwicklungsphase ein, ihren Rückzug etwas sehr dünn decken müssen.

Was uns den einst so starken Könner und ernsten Künstler, den Verfasser des großartigen ‚Verrückten' und der köstlichen ‚Tragikomödien', geraubt hat, das möchte ich, selbst auf die Gefahr hin, in gröblichster Weise mißverstanden zu werden, hier einmal aussprechen. Daß Ruederer die Erwartungen, die man nach der, für mein Urteil den ‚Biberpelz' in jeder Hinsicht überwachsenden, ‚Fahnenweihe' auf ihn gesetzt hatte, nicht gerechtfertigt hat, das macht: er ist Münchener und Millionär (und ist beides von Jahr zu Jahr mehr geworden). München und Millionen — jedes allein ist schon nicht das beste Milieu für einen Künstler von heute. Aber gar beides zusammen, das ist zu viel. Das ist vor allem andern eine schwere Versuchung. Der hat Ruederer nicht Stand gehalten: er ist nicht in seiner Jagdhütte bei Garmisch geblieben, wo er seine besten Sachen geschrieben hat, sondern hat sich mit einem Sprung in den Mittelpunkt des Cliquenwesens gestellt, dessen Anfechtungen in dieser Stadt kaum einem, der etwas kann, erspart bleiben; mögen sie nun positiv, als Verhimmelung,

oder negativ, als Befehdung, sich dokumentieren. Daß es einen begabten und dazu reichen Menschen reizt, mittels dieser Klüngelei, eine ganze Stadt geistig zu beherrschen, das kann ich sehr gut verstehen. Ruederer ist ja auch nicht der einzige, der das erstrebt hat; für ihn, den Eingeborenen, lag es doppelt nah, und es schien um so ungefährlicher, als er glauben mußte — und vielleicht noch glaubt — mit der Kraft zutiefst eingeborener Skepsis und stets bereiter Satire das Heft in der Hand behalten, drüber stehen zu können. Aber man hat ihn untergekriegt. In einem unsichtbaren, unmerklichen, den Kämpfern selbst kaum bewußt gewordenen Kampf, dessen tiefe Komik Heinrich Mann Stoff für einen riesenhaften Roman geben könnte. Ist es doch allein ein Witz, wie in dem ganzen ‚Wolkenkuckucksheim' auch nicht annähernd einer gemacht wird, daß der Mann, der das Spezltum der Gschaftlhuber und Gwappelten von Isarschilda am schärfsten durchschaut und am lustigsten geschildert hat, von denselben Gschaftlhubern und Gwappelten, als sie — zur bengalischen Beleuchtung ihrer mit allerand rousseauistischer Rüpel- und Rassenromantik verbrämten Kunsttheorien — unbedingt einen autochthonen Dichter brauchten, auf den pappdeckelnen Schild gehoben und zur schlimmsten Schlappe seines Lebens getragen worden ist. Denn, ohne daß Josef Ruederer sich mit salbungsvollen Phrasen von den Künstlertheaterfüchsen hätte für ihre Zwecke einfangen lassen, wäre die furchtbare Blamage in den Kammerspielen nicht möglich geworden, deren Lächerlichkeit das Husarenstücklein der Polizei (oder Zensur?) dabei noch abgelenkt und die liebevolle, beinahe selbstlose Aufführung gemildert hat. Ruederer mag sich bei Stubenrauch und Reinhardt bedanken, wenn er vor dem Schicksal du Mauriers bewahrt geblieben ist.

Von Reinhardts Selbstlosigkeit mag man nicht ohne Rückhalt sprechen. Denn zweifellos war ihm immerhin die Aufgabe willkommen, die Krähwinkler Revolution in klassischem Gewand zu wiederholen. Das war der Stil des Ganzen; und er wurde lustigste Gestalt in dem zappelig trockenen Chorführer Victor Arnolds und in dem hölzern trockenen Michel Hans Waßmanns; prägte sich weniger rein, aber immer noch spaßhaft genug im Herakles Wintersteins und in Großmanns Wiedehopf aus; verrann in Blümners und Hartaus unaufdringlicher Herrnfelderei. Und zwischen den Gegenspielern Moissi und Wegener, deren von Natur schon so gänzlich entgegengesetztes Wesen bald in strahlende Höhen, bald in schmutzigste Abgründe riß, stand Tilla Durieux, in Gesten, Gang und Stimme mehr ihre eigene tiefe, dunkelklare Weibseele gebend, als die verschwommene Schreibtischpsyche der vielzuvielen Verse. Für den, der das Stück von der vorjährigen münchner Aufführung, die ihm an Zerfahrenheit und Witzlosigkeit keineswegs nachstand, kannte, wurde seine groteske Unzulänglichkeit in dieser sorgfältigen und geistreichen, selbst das Polizeiverbot noch als szenisches Bonmot benutzenden Ausarbeitung um so grelleres Ereignis. Was es ungefähr enthält, warum und wie sehr es vom Geiste Goethes, Wielands, Nietzsches und allen sonstigen guten Geistern verlassen ist, das hat der Herausgeber bereits im ersten Augustheft des vorigen Jahrgangs ausführlich festgestellt.

Aus dem Tagebuch einer Schauspielerin

Im Jahre 1789 starb eine vielbewunderte Schauspielerin, deren Name aus den nachfolgenden Aufzeichnungen nicht zu ergründen ist. Neben wenigen Sachen von Wert hinterließ sie eine große Menge Briefe und Gedichte nebst einem Tagebuch. Nach ihrem Tode wurde alles in gebräuchlicher Weise versiegelt, und ihre Skripturen kamen ad acta. Da ihre Schuldner sich damit nicht bezahlen lassen wollten, so blieben sie in Verwahrung, bis auf einige Auszüge aus ihrem Tagebuch, die der Herausgeber des Theater-Kalenders auf das Jahr 1793, der Gothaische Hoftheaterbibliothekar Reichard, mitteilt und die als Zeichen der Zeit verdienen, sind, gelesen zu werden. „Wer hat sie nicht als Rosmina bewundert? Wer hat sie nicht bedauert, als sie, ein zu schönes Opfer der Ausschweifungen! starb?“ schließt der Herausgeber seine einleitenden Worte zu den Tagebuchstellen, die hier im Originalwortlaut mitgeteilt werden.

Albert Borée

Im Jahr 1782, den 3. November. Impertinentes Volk sind die Theaterweiber! Ich will lieber einer geradezu in das Gesicht sagen, was sie ist oder nicht ist, als das Unglück haben, mit ihr in Kollision einer Rolle wegen zu kommen. Der Direkteur hatte mir die Orsina zugeteilt; Madame S., die Anspruch darauf machte, dieselbe (wie sie sagte) schon zehnmal mit Beifall gespielt hatte, und sie besser als ich zu spielen glaubte, fieng darüber an in der Garderobe zu spötteln und erlaubte sich dumme Ausdrücke. Mich verdroß das, ich versprach, die Rolle ihr abzutreten, und thats mit Bewilligung des Direkteurs. Sie sprengt sogleich aus, ich sey nicht fähig gewesen, diese Rolle zu spielen, und sie habe dieselbe aus Noth übernehmen müssen. Das ärgerte mich zwar, aber ich lies mir nichts merken. Sie spielte die Orsina und — fiel durch. Der Direkteur nahm sie ihr ab und gab sie mir. Ich spielte darauf den

6. Dezember die Orsina und gefiel außerordentlich. Mein Triumph war vollkommen.

Den 8. Dezember erhielt ich von unbekannter Hand ein Gedicht. Der Verfasser meinte es recht sehr gut.

Den 13. Dezember erfuhr ich des Dichters Namen. Es war Herr . . ., ein artiger, lieber Junge. Ich bat diesen Tag noch den Geheimen Rath . . . und erhielt Versprechung zur Versorgung des jungen Menschen.

17. Dezember. Es ist nicht richtig mit mir; ich bin, Gott verzeih mirs! glaube ich gar in meinen Dichter verliebt.

19. Dezember. ’s ist richtig! ich bin verliebt. Aber der Musensohn ist gar zu blöde.,

28. Dezember. Belohnung der Musen! — —

1. Januar 1783. Mein Dichter hat mir einen artigen Neujahrs-

wunsch geschickt, und ich habe ihn diesen Abend traktiert! 's ist ein recht guter, lieber Junge!

6. Januar. Anträge von dem Grafen . . .; aber ich mag nicht. Er ist mir zu alt.

18. Januar. Der Graf schickt zwanzig Louisd'or. Armer Dichter! Getreu bleibe ich Dir aber dennoch. Der Graf ist alt, aber seine Louisd'or sind neu.

19. Januar. Es war ein falscher unter den zwanzig Louisd'orn von dem Grafen. Ich schickte ihn zurück. Sechs richtige dafür von ihm erhalten.

6. Februar. Ein fataler Redoutenabend! Es scheint, der Graf ist eifersüchtig. Der Narr!

8. Februar. Der Teufel hat sein Spiel mit mir. In alle artige Männer muß ich mich verlieben. Baron . . . ist jetzt mein Herzliebster. Gute Nacht, Dichter!

3. März. Kabale gegen mich. Ausgepocht als Blanca im Julius von Tarent. Ich konnte es vermuthen. Der Dichter rächt sich durch seine Freunde. Ich betrete hier das Theater nicht wieder.

8. März. Abgereist von B. Einen Brief an den Dichter geschrieben, den er nicht an das Fenster stecken wird.

13. März. Eingetroffen in S. Eine armselige Truppe war hier.

15. März. Als Gastrolle Juliane Lindorat gespielt, sehr gefallen und vom Direkteur zehn Thaler erhalten.

6. April Angekommen in E. Diesen Tag noch Engagement erhalten. Wöchentlich sechs Thaler Gage.

12. May. Dieses Theater verlassen. Es scheint dort ewige Charwoche zu sein. [In der Charwoche entfiel die Gage, wie auch heute noch an vielen kleinen Bühnen.]

16. Juni. Engagiert bei . . . Wir reisen ins —r Bad.

19. Juni. Debütirt mit Minna von Barnhelm. Sehr gefallen. Abends zehn Uhr erhalten eine artige Schmucknadel, drei Melonen und einen zärtlichen Brief.

20. Juni. Herrn . . .s erster Besuch.

23. Juni. Er ist erschrecklich verliebt. Er that mir Heurathsvorschläge. Ich kann sie nicht annehmen. Er dauert mich.

25. Juni. Er ist außer sich. Ich muß die Binde von seinen Augen reißen, was es auch kosten mag.

29. Juni. Er hört und sieht nicht. Er bestürmt mich mit Bitten, Versprechungen und Schwüren. Was soll ich thun?

Einer von den Briefen des verliebten Herrn:

Den 30. Juni Nachts.

Diesen Abend wieder! o! Dein göttliches Zauberspiel, wohin hat es mich gerissen? Engel! Engel! was machst Du aus mir! — Ich bin außer mir! — Sieh! ich schwöre es Dir bei dem allmächtigen Gott! mein mußt Du werden, oder dieses mir gegenüberhängende Pistol endet mein

Leben. Ich kann nichts denken, nichts empfinden als Dich, Du bist mein Alles, mein Ich, meine Wonne, mein verklärtes Daseyn.

1. July. Ein fataler Tag. Der Onkel und die Tante des Liebhabers kamen mir über den Hals und sprachen in einem sehr arroganten Tone mit mir. Die Gans von Tante sprach von unerlaubten Mitteln, Liebe zu bewürken, und der Hans von Onkel drohte mit der Justiz. Ich bat sie, ihrem Neveu mein Haus zu verbieten, schilderte ihnen sein Betragen, und meinte, es sey sehr zuträglich, ihn wohlverwahrt nach Hause zu den lieben Angehörigen zu spediren. Was ich von Werth von ihm hatte, gab ich zurück.

3. July. Ein schrecklicher Spektakel! Onkel und Neffe haben sich geprügelt. Mein Liebhaber will mich entführen. Ich schlage es ihm ab. Er droht sich zu erschießen. Ich gebe nach, mache ihm Hoffnung. Er scheint sich zu beruhigen. Ich habe an seinen Vater geschrieben.

5. July. Ausgepocht als Rutland. Das habe ich nicht verdient. Der verdammte Liebeshandel macht mir viele Feinde. Geschiehts noch einmal, so gebe ich ab.

9. July. 's ist abscheulich! ich muß fort von hier. Der Vater kömmt. Der Sohn ist fort. Er fordert ihn von mir. Er schimpft, ich komme in Hitze, und er giebt mir eine Ohrfeige und nennt mich eine H . . . einmal über das andre. Was kann ich gegen einen Mann von seinem Stande ausrichten? Nichts! Auch hier kann ich nicht bleiben. Er sprach vom Zuchthause, wohin Verführerinnen der Jugend gehörten. Ich schreibe an den Direkteur. Er kömmt mir zuvor, bedauert mich, entläßt mich des Kontrakts, und giebt mir Briefe mit.

10. July. In aller Frühe abgereist.

25. July. Engagirt bei . . .

30. July. Debütirt als Blanka und sehr gefallen. Der Fürst schickte mir eine goldene Uhr noch diesen Abend zu.

10. August. Ein fataler Tag! 1. Eine Kritik aus B . . gelesen, in welcher sich der Dichter fürchterlich an mir gerächt hat. 2. Meine Geschichte im Bade ist in eine Romanze gebracht und in das —r Wochenblatt gerückt worden. 3. Mich mit der Direktrice gezankt.

29. August. E. N. m. d. F. g.

[Was diese Buchstaben besagen, zeigt die folgende Eintragung.]

10. September. Die Fürstin lies mich ersuchen, die Stadt zu verlassen. Ich machte mich sogleich auf und nahm Postpferde.

20. Oktober. Bei der —schen Truppe in N . . . engagirt. Wöchentlich elf Gulden Gage und eine Benefiz-Komödie.

25. Oktober. Als Eugenie sehr gefallen.

30. November. Der Sänger . . that mir Heurathsvorschläge. Ich lehnte sie ab.

1784. 20. Januar. Duellirten sich zwei Offiziere wegen mir. Der Verwundete behielt aber doch das Feld, versteht sich bei mir.

31. März. Treffe ich zu meinem größten Erstaunen in einer Gesell-

schaft bei dem Kaufmann . . meinen alten Liebhaber, den Dichter aus B. an, welcher eine ansehnliche Erbschaft gethan hat und im Begriff ist, nach Italien zu reisen. Er war weit verlegener als ich. Nach und nach aber fand er sich denn doch und wurde sehr artig. Ich konnte nicht zürnen. Er führte mich nach Hause und speiste Abends bei mir. Es kam zur Deklaration. Wir vergaben uns alles wechselseitig, und er versprach mir, acht Tage hier zu bleiben. Wir feierten das Fest des Wiedersehns und der Versöhnung!!

10. April. Reiste mein Adon ab. Er schenkte mir einen schönen Ring und machte mir einen Prolog für —. Ich habe wirklich geweint, als er fort war. Unter allen meinen Geliebten war er mir doch der liebste.

12. Dezember. Mußte ich auf dem Rathhause vier Gulden Strafe geben, weil ich meinen Schneider geschimpft hatte. Abbitte und Ehrenerklärung mußte ich ihm persönlich leisten.

1785. 7. May. Man hat mich en silhouette in Kupfer gestochen, aber ich bin nicht getroffen.

10. Oktober. Verdammt sei der H. N. und seine Liebe! — O! meine Gesundheit!

20. November. Verschrieben nach H . . Das Engagement angenommen.

1786. 3. März. Zu H . . als Roswina mit ungetheiltem Beifall debütirt.

Hier bricht das Tagebuch ab.

Blumen / von Peter Altenberg

Das Geld war ausgegangen nach vierzehn Tagen opferfreudigen heldenmütigen Lebens für den alten kranken Dichter. Sie mußte, zu Tode erschöpft, zurück in die große ferne Stadt. Sie ließ ihm auf dem Fensterbrett zwei gelbgrüne Hyacinthen zurück, die dem kleinen Zimmer einen Gartenduft verschafften. Er hielt es für überflüssige Sentimentalität, in diesen schweren Zeiten in jeglicher Beziehung. Aber siehe da, immer wandte sich sein Blick vom Bette aus, in dem er krank und zu Tode erschöpft lag, den beiden Hyacinthen zu. Er stand wiederholt auf, gab ihnen frisches Wasser zu trinken, bis die Erde genug hatte und mehr nicht schlucken konnte — — —. Und er schrieb in die große ferne Stadt: „Deine zwei Hyacinthen verursachen mir große Mühe. Ich kann sie doch nicht absterben lassen! Daher muß ich begießen und betreuen — — —. Es ist ähnlich wie mit Euch! Und dennoch, wenn sie verwelkt sein werden, und kein Wasser mehr brauchen werden aus meinem Kruge, werde ich sehr betrübt sein, sehr! Es ist ähnlich wie mit Euch!"

Rundschau

Forensisches Schauspiel

Ich stehe in einem großen Theater. Aber durch drei riesige Fenster fällt Tageslicht, und das erinnert wieder an eine Kirche, an eine protestantische Kirche, oder an einen Konzertsaal während einer Matinee, an die Austrittsprüfungen im Konservatorium. Ich setze mich in die erste Bank, da die Türe, durch die ich eingetreten bin, hinführt, hinter mir steigt der Zuhörerraum auf, verschwindet ins Dunkel unter der Gallerie, von der einige Damen herabsehen. Vor mir an Tischchen schreiben zwei, drei Journalisten. Dann ist der Blick frei für das Schauspiel der fünf Richter, die Verteidiger und den Staatsanwalt zur Seite, vor denen auf einem Bänkchen der Angeklagte von einem Justizsoldaten bewacht wird. Gegenüber, jenseits der freigelassenen Bühne, auf zwei Bänken erhöht, wie begünstigte Zuschauer etwa zur Zeit Shakespeares, sitzen die Geschworenen. Ich zähle sie ab; zwölf, es stimmt. Sie passen gut auf, verschiedenartig nach vorn gelehnt, unbeweglich, wie in endgültigen Stellungen, und doch habe ich ein nervöses Gefühl, wie ich sehe, daß einer die Daumen umeinander wirbelt; ich fürchte, es könnte gerade jetzt diesem einen ein entscheidendes Wort, dem Angeklagten günstig, entgehen. Dieser eine, der vielleicht nicht einmal unaufmerksam ist, stört schon das Gesamtbild der Pflichttreue in meinem Sinn. Aber bald sehe ich, wie auch die andern sich rühren, sich langweilen, in die Zuschauer starren . . . Ueberdies sprechen Richter und Zeugen oft sehr leise, gar nicht wie für einen so großen Raum berechnet. Und was mir anfangs wie eine Bühne erschienen ist, kommt mir jetzt wie ein Zimmerchen vor, in dem Leute miteinander sich unterhalten, ohne zu wissen, daß man die vierte Wand ihnen weggenommen hat, und daß von draußen jetzt ein großes Publikum ihnen zusieht und zuhört . . . Und das Publikum wieder ist, wie ich bei näherm Beobachten einsehe, unterschieden von einem Theaterpublikum dadurch, daß öfters einer aufsteht und weggeht, andre wieder dazukommen ... Ich denke: Wenn das Theater ein Mittelding ist zwischen Schein und Wirklichkeit, so ist dies hier der Wirklichkeit näher, es ist vielleicht ein Mittelding zwischen Theater und Wirklichkeit, gleichsam um ein Viertel der Wirklichkeit näher . . . aber ganz wirklich kann es ja doch nicht sein, ganz wirklich nicht . . .

Jedesmal, wenn ein Zeuge eintritt, schaut er sich, an der Tür stehen bleibend, erschrocken und unorientiert, um. Der Vorsitzende spricht ihn an, und während der Zeuge, wie hingezogen von der Stimme, zu ihm weiterschreitet als zu dem einzigen, der von all den vielen hier zu ihm redet, liest der Vorsitzende schon seine Generalien ihm vor, trotz der sich verringernden Entfernung nicht leiser werdend. Und unterdessen nähert sich auch schon von der andern Seite der Justizdiener, zündet die beiden Kerzen an. Der Vorsitzende belehrt den Zeugen, jedesmal ein wenig in andern Worten, über die Heiligkeit des Eides, Gott und Zuchthaus, sichtbar machen ihm diese Varianten

Freude. Dann erhebt er sich, um den Schwur vorzusprechen. Und in diesem Moment ertönt ein erschreckendes Rauschen und Poltern. Alle Richter, die Geschworenen, die Journalisten, überhaupt alle im Saale, auch das Publikum im Parterre und auf der Galerie, die Damen in großen Hüten, stehn auf, es ist ein Lärm und feierlich ... Der Zeuge stammelt, kann kaum die Worte nachsagen. Während sich alle dann wieder niedersetzen, tosend, doch nicht mehr so in einem einzigen Ruck vereinigt, stülpt der Diener kleine Blechtrichter über die Kerzenflammen, und der Vorsitzende stellt die erste Frage ...

Plötzlich bin ich ergriffen von der Macht des Gerichtes. In diesem Saal scheint sie mir ins Sichtlichste getrieben. Die riesigen zweistockhohen Wände, weiß, das Kaiserstandbild, die Fauteuils der Richter mit eingeschnitzten Adlern, das niederschwebende Rund von Beleuchtungskörpern, der ernsthallende Raum, voll von Flüstern, voll aber auch von Tageshelligkeit, diese ganze, reine, präzise, moderne Pracht — ja, ich fühle: Hier wendet sich das Gericht an die Oeffentlichkeit, so wünscht es in der Phantasie des Volkes zu leben ... Und nun werde ich selbst befangen, fühle in mir das Volk, begreife sehr gut die Verlegenheit des Zeugen, der immer wieder dem Vorsitzenden, der ihn fragt, sich zukehrt, so daß ihn der Diener wieder zur Seite, halb den Geschworenen zu, die schweigen, drehen muß ... Mir wird warm ... Ich höre nichts mehr, verliere mich ... plötzlich schreckt mich ein Schrei auf, ich sehe noch, wie dem Journalisten vor mir ein Kopf aus der Schulter herauswächst, es ist der Kopf des Angeklagten dort hinten, der sich zur Seite neigt. Und dann stürzt er selbst diesem Kopf nach ... Ich frage. Man erklärt mir: „Das Urteil. Zehn Jahre Gefängnis."

Max Brod

Kampf

Es geschehen noch Zeichen und Wunder. Unter der Aegide des amerikanischen Theatertrustmagnaten Charles Frohman wurde im Duke of York Theatre ein ernst realistisches Stück eines der ehemaligen Courtdramatiker, John Galsworthys, aufgeführt, und kein andrer als Granville Barker zeichnete für die Regie. Sollte das der Beginn einer neuen, bessern Aera sein? Will Frohman auskundschaften, ob für derartige Speise ein genügend großes Publikum vorhanden ist? Wie dem auch sei, man läßt sich gern eine solche Gabe gefallen. ‚Strife' (Kampf) ist ein soziales Drama, das literarisch dem künstlerisch auswählenden und ordnenden Realismus, kulturell dem sozialen Gewissen unseres Zeitalters folgt. Es klagt nicht an, es zeigt nur, was ist, und deutet an, was werden wird. Es zeigt, wie im sozialen Kampf der Gegenwart nicht nur die Schwachen, sondern auch die Starken, wofern sie nicht auf dem Boden des Erreichten stehen, unterliegen müssen, daß für persönliche Anschauungen und Gesetze auf dem sozialen Gebiet keine Geltung mehr herrsche, daß diese vielmehr vor dem Ansturm der Menge, sei sie auch noch so blind, noch so schwer zur Einheit zu bringen, weichen müssen. Nicht der bisher unbesiegliche Kapitalist, der Mann einer vergangenen Generation, als solcher aber ehrlichen und offenen Wollens, nicht der übertriebene Forderungen stellende Arbeiter, der seine Kameraden von der Gewerkschaft abhält und dadurch sich auch als unmodern kennzeichnet: nicht sie, sondern eben die Gewerkschaft, die organisierte Masse, deren kleines

Teilchen nur die paar Arbeiter dieser bestimmten Fabrik darstellen, sie gewinnt die Schlacht. Ihre Forderungen werden angenommen. Mit dem persönlichen Regiment ist es auch im sozialen Leben vorbei. Nur durch Sicheingliedern, nicht durch Sichentgegenstemmen kann man hier etwas erreichen. Und wer es nicht tut, der fällt; die Masse schreitet über ihn weg. Das wird nun nicht leitartikelartig vorgetragen und an bestimmten Typen abgehandelt, sondern Galsworthy hat einen tiefen Griff ins Menschenleben getan. Ernst, furchtbar ernst ist das Werk, wiewohl allerlei kleine Eigentümlichkeiten dieser Menschenkinder, wohl beobachtete, wohl angebrachte, dem Beschauer ein Lächeln entlocken und ihn sich eben als Beschauer fühlen lassen, nicht als mitfortgerissenen, Partei ergreifenden Teilnehmer am Streit.

Die Aufführung dieses seltenen Werkes war musterhaft. Jede der zahlreichen Personen stand von pulsendem Leben erfüllt da, und sie alle hielt der eine Wille Barkers zusammen, wies ihnen Maß und Grenze und führte zur Einheit des Eindrucks. Die Arbeiterversammlung des zweiten Aktes muß besonders erwähnt werden. Wie aus einem Feuer von Zeit zu Zeit einzelne Flammen höher emporlecken, o hoben sich Gestalten auf Augenblicke aus der ungestalten Masse, um gleich wieder in diese zu versinken, nur daß für kurze Zeit dem Versinken ein Murmeln und zuckende Aufregung folgten. Könnte dieses Werk in dieser Aufführung in Berlin gezeigt werden, es würde dartun, daß auch in London eine Art Lessingtheater erstehen und wirken könnte. Man bedenke: für sechs Matineen hat man von da und dort Kräfte zusammengebracht und gleich beim ersten Mal ein so wundervolles Resultat erzielt! Freilich, manchen der Künstler steckte noch die Tradition des Barkerschen Court Theatres in Leib und Seele. **Frank Freund**

Samara

Hans Gregor hatte die Inszenierung weitergegeben. Das bedeutete Schlimmes. Man versteht nicht, wie dieser Mann, dem man immer wohlwollend entgegengekommen ist, ein Fiasko an das andre reiht, fast mutwillig und frivol. Wer an das ‚Fräulein von Belle-Isle‘ allgemeine Bemerkungen über die italienische Opernkunst knüpfen wollte, wäre im Unrecht. Wer sich an Details halten wollte, nicht minder. Spiro Samara ist von einer musikalischen Gesinnungslosigkeit, die nur mit seinem Dilettantismus zu entschuldigen ist. Er hat gesehen, daß das französisch-italienische Bündnis unter Umständen gute Früchte trägt. Er verfügt über billige melodische Phrasen, die sich am promptesten einstellen, wenn der Komponist von Problemen nicht belastet ist. Samara kennt keine Probleme. Er ist der Vertreter einer Unehrlichkeit, die aus dem Grunde nicht zu belangen ist, weil sie in einem sehr ausgedehnten Gebiete räubert; der in der Verwendung des Materials so naiv ist, daß man ihm eine böse Absicht nicht zumutet.

Ich war von diesem musikalisch aufgewärmten, das deutsche Ohr peinigenden Dumas so gelangweilt, so angewidert, daß es mir gleichgültig war, ob die Aufführung Herrn Samara gerecht wurde oder nicht. Mir scheint, er hat sich bei den Darstellern, vor allem bei Nadolowitch und Hofbauer, zu bedanken. Mathilde Ehrlich hat sich stimmlich nicht weiterentwickelt; jedenfalls ist sie keine Retterin schmalziger Melodien.

Soll ich mit Gregor Abrechnung halten? Ich hoffe noch immer auf ihn. **Sperando**

Aus der Praxis

Hebe- und Senkvorrichtungen der Bühne / von Friedrich Weber-Robine

Was immer der Theaterdichter an dramatischen Ueberraschungen ersinnen mag: es nützt ihm und der Entwicklung der Bühnenkunst nichts, wenn nicht nebenher die naturwissenschaftliche Erkenntnis neue technische Hilfsmittel heranreifen läßt. So ist ein Einfluß der Technik auf den Stil der Bühne und den dramatischen Ausbau der Stücke innerhalb gewisser Zeitabschnitte unverkennbar. Erscheinungen in den Wolken, schwebende und verschwindende Personen sind erst dann für den Zuschauer glaubhaft geworden, als wirklich brauchbare maschinelle Einrichtungen entstanden. Hierher gehören die Hebe- und Senkvorrichtungen in erster Linie. 1881 wurde in Berlin eine Neuerung an Apparaten zum Bewegen und Heben von Personen und Gegenständen für Theaterzwecke ersonnen. Aus der Bezeichnung der Sache als Neuerung geht hervor, daß schon vor 1881 derartige Mechanismen bestanden haben. Doch setzte ungefähr um jene Zeit ein regeres Interesse für Verbesserung ein, was wohl in erster Linie der Einführung des deutschen Patentgesetzes zu danken war. Die Hebe- und Senkvorrichtungen in früherer Zeit waren im wesentlichen auf das Prinzip des Rades an der Welle gestützt und mit Vorrichtungen ausgestattet, deren Aufgabe es war, den größten Teil des Gewichtes der zu befördernden Personen oder Gegenstände auszugleichen. Dabei war große Raumbeanspruchung dieser Vorrichtungen und insbesondere der Mangel an Regulierbarkeit zu beklagen, weil bei wechselndem Gewicht die Kraft wechselte, mit der an dem Apparat gewirkt werden mußte. Da sollte nun folgende Idee helfen. Man kombinierte die Kautschukschnüre und die beiden im Gehäuse geführten Platten mit einer Federeinrichtung zur Ausgleichung der Gewichtsverhältnisse und der Spannungen, vermittels einer Winde mit Sperrad und Kurbel. Das der Zeit nach folgende System hat eine hydraulische Versenkung zum Gegenstand. Auch dieses hatte schon Vorläufer, unterscheidet sich aber von den landläufigen Ausführungsformen dadurch, daß nur ein einziger Zylinder mit Preßstempel zur Verwendung kommt, an welchem die vier Eckpunkte des Oberbaues durch je einen Kettenzug oder durch ein Drahtseil aufgehängt und dadurch in zwangläufige Bewegung zu dem Preßkolben gebracht werden. An den Aufhängepunkten sind fest gelagerte Rollen angebracht, über welche die Ketten- oder Drahtseilzüge laufen. Der Preßstempel trägt den Oberbau, während seine Verbindung mit diesem durch Traversen hergestellt wird. An diesen sind die Züge mit ihren andern Enden befestigt. Mit dieser Bauart wird sowohl eine genügende Unterstützung wie eine zum Stempel zwangläufige Bewegung der Plattenenden bezweckt. Auch zum Schweben von Personen und Gegenständen sind Vorrichtungen bekannt geworden, wobei die Urheber nicht immer mit den Voraussetzungen der Kunst vertraut waren. So hat ein Engländer geglaubt, durch seine vor etwa zwölf Jahren mitgetelte Schwebevorrichtung den Künstlern zugleich anmutige Bewegungen sichern zu können; nebenbei war er allerdings auch auf möglichst große und mannigfaltige Ausnutzung des Schwebefeldes bedacht. Sollten sich alle Hoffnungen in der Praxis erfüllt haben, so wären auch noch größte Betriebssicherheit und der Vorteil, daß die Künstler sich gegenseitig in ihren Bewegungen nicht stören, erwähnenswerte Dinge. Zum Heben dienen Seile. Diese werden einerseits über feste Rollen zu einer Windetrommel geleitet, anderseits gehen sie durch Führungen hindurch, welche in ein endloses, über eine zweite Windetrommel geführtes Seil eingesetzt sind. Die Verbindung der die Künstler tragenden Drähte erfolgt durch einen Ring.

Einen weitern Fortschritt hat dieses Gebiet durch eine Einrichtung zum gemeinsamen Bewegen der Kassetten und Versenkungen einer Bühnenmaschinerie erfahren. Bis dahin war für jede Versenkung und jede Kassettenstraße eine besondere Hebevorrichtung vorgesehen: bei gemeinsamen Bewegungen wurden diese beiden Teile zwangläufig gekuppelt. Gegenüber dieser Methode ist bei der neuen Art nur eine beschränkte Anzahl von Hebewerken nötig, wobei durch diese im wesentlichen zwei und mehr Versenkungen und Kassettenstraßen in beliebiger Zusammenstellnng zu gemeinsamen Bewegungen vereinigt werden können, sowohl in gleicher wie in entgegengesetzter Richtung. Es können aber auch einzelne Versenkungen und einzelne Kassetten verschiedener Gassen für sich allein bewegt werden. Die an sich bekannten Kassetten und Versenkungen werden mit Seilen in beliebiger Zusammenstellung an die Hebelträger, zu deren Bewegung die mannigfaltigsten Mittel benutzbar siud, leicht löslich angeschlossen.

Eine etwas umfassendere Idee ist die der Versenkung der ganzen Schaubühne, welche im Theater wie im Zirkus Anwendung finden kann. Hierzu ist ein Gerüst notwendig, das die abfahrende, eigentliche Bühnenplattform trägt und am Umfang in geeigneter Weise unterstützt wird. Es ist ferner in einem Schacht oder dergleichen auf- und abbewegbar, um den eine oder mehrere der auf das Gerüst aufzuschiebenden Plattformen, Wasserbehälter und so weiter angeordnet sind. Die einzelnen Teile sind unter sich durch Geleise, Drehscheiben, Schiebebühnen verbundene Kammern neben- oder übereinander eingebaut. Zum Heben und Senken des Gerüstes getroffene Einrichtuugen sind derart in der Peripherie liegend, daß sie bei gehobenem Gerüst den Raum unter sich so wenig wie möglich bewegen. Diese Neuerung hat dann von gleicher Hand insofern noch eine beachtenswerte Verbesserung erfahren, als die (in bekannter Weise als Wasserbehälter ausgebildeten) Gegengewichte durch Schläuche mit den — von einer Stelle aus mittels eines Gestänges zu beeinflussenden — Dreiwegehähnen einer Druckflüssigkeitsleitung in Verbindung gebracht werden, um bei jeder Stellung der Bühne ihre wechselnde Belastung durch Füllen oder Entleeren der Gegengewichte ausgleichen zu können.

Bekannt ist wohl auch mehr oder weniger die Methode, Tische zum Aufbau des Bühnenpodiums zu benutzen. Nach diesem Prinzip ist eine der jüngeren Neuerungen, eine Versenkungsbrücke für Theaterbühnen mit mehreren voneinander unabhängig beweglichen Tischen, geschaffen, zum Ersatz der Praktikabellaufbahn. Sie soll den ökonomisch-technischen Vorzug haben, daß sie bequem und ohne große Geldopfer in vorhandene Bühnen eingebaut werden kann. Ausschlaggebend für den neuartigen Charakter dieser Schöpfung ist, daß der Führungsträger der einzelnen Tische die Versenkungsbrücke selbst ist, und zwar dadurch, daß die unmittelbaren Bewegungsorgane, beispielsweise Rollenzüge, in der Brücke gelagert sind. Man ersieht daraus, wie vielseitig die Aufgaben eines verhältnismäßig einfachen Gegenstandes sind. Im Mittelalter, da man die heutigen raffinierten Mittel der Technik noch nicht hatte, fand man sich eben damit ab, Personen nicht emporzuheben und auch nicht verschwinden zu lassen, indem man eine entsprechende Raumeinteilung traf. Wenn wir diese Bühnenbilder alter Zeit heute sehen, dann begreifen wir erst ganz, welchen Aufschwung das Theater genommen hat. Damals mußten eben ganze Stockwerke aufgebaut werden. Insbesondere hat das im mittelalterlichen Deutschland typische Mysterientheater ein aus Mangel an Hebe- und Senkvorrichtungen geschaffenes, gegensätzliches Bild geschaffen. Himmel und Hölle waren die Beherrscher der Bühne; alles mußte natürlich durch Treppen miteinander verbunden werden; außerdem war noch eine Vorbühne zur Abwickelung rein irdischer Szenen nötig. In den höhern Etagen hausten Götter und Engel, doch eine so elegante Abfahrt für Mephisto, wie das ingeniöse neunzehnte Jahrhundert sie bereitet, kannte jene Zeit nicht. Die ersten Anklänge an den Gedanken, Personen und Gegenstände auf der Bühne nach den verschiedenen Seiten hin bewegen zu können, finden sich vielleicht bei der sogenannten Telaribühne, einer Schöpfung des Ulmer Stadtbaumeisters, welcher um die Mitte des siebzehnten

Jahrhunderts lebte. Einige Aufzeichnungen hierüber hat Dr. Christian Gaehde in seinem kleinen Buch über das Theater gemacht. Nach Furttenbach befand sich hinter dem Schlußprospekt ein etwa drei und einen halben Meter breiter Graben, der zur Erweiterung der Bühne und zum Betrieb der Theatermaschinen diente. Dort hatte man schon damals, wenn wohl auch in primitiver Weise, Vorkehrungen, um Wagen, Kutscher, Reiter nnd Schiffe über die Bühne schweben zu lassen. Den hintern Graben trennte im Ulmer Stadttheater eine starke Fachwerkswand von der Kleiderkammer, von wo eine Holzstiege zur Oberbühne führte. Hier waren über dem Bühnenraum Zwergbalken, paarweise nebeneinander laufend, in verschiedener Höhe angeordnet, an denen an Rollen gehende Winkelhaken bewegt werden konnten. Ihnen lag die Aufgabe ob, die vorüberschwebenden Wolken, die Karren triumphali, sowie vom Himmel herabkommende Götter und Engel zu tragen. Diese Oberbühne ist für unser Thema insofern von besonderer Bedeutung, als sich aus ihr der heutige Schnürboden mit seinen Vorrichtungen zum Heben der den Bühnenraum oben abschließenden Soffitten entwickelt hat.

Aus jüngster Zeit vermag ich noch über einen umwandelbaren Bühnenboden für Theater und Konzertsäle zu berichten. Dieser ist aus einzelnen Abschnitten zusammengesetzt, die durch Winden oder irgend ein Druckmittel gehoben oder gesenkt werden können. Die Fußbodenabschnitte sind derart mit an einem Ende drehbar gelagerten Trägern durch Scharniere verbunden, daß sie beim Hochheben der Träger sich treppenartig aufbauen, beim Senken dagegen in die ebene Fußbodenlage zurückkehren. Eine der letzten Neuerungen besteht in einer Vorrichtung zum Heben und Senken der Versenkungsschieber für transportable Drehscheiben an Theaterbühnen. Die Versenkungsschieber sollen hier. einzeln oder gekuppelt, nach Senkung ihrer Führungsschienen mittels unrunder Scheiben unter den Drehscheibenfußboden derart bewegt werden, daß die Versenkungen einer darunter liegenden Bühne ungehindert aufsteigen können. Anstatt der unrunden Scheiben können auch Exzenter durch Ketten oder Seile bewegt werden. Das Getriebe zum Umlegen der unrunden Scheiben oder der beiden andern genannten Mittel besteht aus einem Kettenzuge, den Kettenräder antreiben, während diese durch Schnecke und Schneckenrad von dem Drehscheiben-Fußboden aus bewegt werden. Von der gleichen Stelle aus wird auch der Versenkungsschieber mittels eines Seiles oder Kettenzuges angetrieben. Im neuen Hoftheater zu Weimar, das 1908 eröffnet wurde, sind ebenfalls neuere technische Hilfsmittel zum Senken und Heben eingeführt worden. Es ist dort zum Beispiel möglich, die Stufen des Podiums zurückzuschieben und die Wände des Proszeniums derart zu versenken, daß die Türen den Musikern im Orchester Eingang gewähren und eine offene Brüstungswand mittels elektrischer Kraft emporzuheben. Damit hat man also das offene Orchester für Mozartische und italienische Opern erreicht. Doch auch die seitlichen Schalltrichterwände können dort gehoben, der vordere Schalltrichter hochgehoben werden. An Stelle der einfachen Brüstungswand kann eine gebogene aus dem Orchester hochgezogen und ein hinterer Schalltrichter aus dem Bühnenpodium nach vorn geschoben werden. So erhält man das verdeckte und versenkte Orchester im Sinne Richard Wagners.

* * *

Juristischer Briefkasten

A. Z. Ich halte Ihre Entlassung für ungerechtfertigt. Die Direktion hat zwar nach dem Vertrage das Recht, Sie innerhalb des ersten Monats zu entlassen. Es bedarf für die Direktion keiner Angabe eines Grundes. In demselben Paragraphen findet sich aber auch der Passus, daß eine Entlassung unzulässig ist, bevor Sie nicht mindestens einmal aufgetreten sind. Da dies bis jetzt nicht der Fall war, durfte Sie die Direktion nicht entlassen. Sie können die Ihnen vertragsgemäß zugesicherte Gage für die ganze Zeit des Vertrages fordern. Sie müssen sich aber nach einem andern Vertrage um-

sehen und sich eventuell das abziehen lassen, was Sie aus einem andern Vertrage an Gage erhalten.

Annahmen

Robert von Erdberg: Die Tragödie, Dreiaktiges Drama. Leipzig, Stadttheater.

Ludwig Fulda: Das Exempel, Lustspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Siegfried Heckscher: Karl der Erste, Geschichtliches Trauerspiel. Hamburg. Thaliatheater.

Henri Natansen: Daniel Hertz, Dreiaktiges Schauspiel. Hamburg, Thaliatheater.

Leo Walther Stein: Die Scheidungsreise, dreiaktiger Schwank. Berlin, Lustspielhaus.

Gottfried Stommel: Der Weg nach Damaskus, Schauspiel. Remscheid-Solingen, Vereinigte Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

17. 4. E. F. Orthmann: Eines Dichters Liebe, Fünfaktiges Zeitbild. Oldenburg, Hoftheater.

Ulrich Schönburg: Die Kluft, Vieraktiges Schauspiel. Görlitz, Stadttheater.

19. 4. Karl Wilhelm Michler: Die Schlacht bei Mollwitz, Vieraktiges Volksstück. Brieg, Stadttheater.

Kurt Neurode (Baron von Rothkirch): Die Nihilistin, Einaktige Tragödie. Breslau, Lobetheater.

Hermann Reiselt: Das Ordensband, Lustspiel. Zweibrücken, Ensemblegastspiel des karlsruher Hoftheaters.

23. 4. Konrad Stifter (Ludwig Bauer) und Walter Turszinsky: Man soll keine Briefe schreiben, Groteske. Wien, Neue Wiener Bühne.

24. 4. K. W. Roettiger: Moderne Erzieher, Dreiaktiges Lustspiel. Hamburg, Thaliatheater.

26. 4. M. Zoder: Der Lumpenpastor, Schauspiel. Hamburg, Volksschauspielhaus.

2) von übersetzten Dramen

Sandor von Hegedus: Der Mörder, Dreiaktiges plantastisches Schauspiel. Stuttgart, Hoftheater.

3) in fremden Sprachen

Manuel Bueno: Die Achillesferse. Madrid, Teatro spanol.

Brüder Cuevo: Gesuchte Qualen. Madrid, Comedia.

Léon Gandillot: Ex, Komödie. Paris, Vaudeville.

Sabatino Lopez: Die gute Tochter, Komödie. Mailand, Teatro Alessandro Manzoni.

Nino Martoglio: Der göttliche Tenor. Rom, Teatro Argentina.

François de Nion und A. Guiche: Lauzun, Drama. Paris, Porte St. Martin.

Gregorio Martinez Sierra: Der Schatten des Vaters. Madrid, Teatro Lara.

Lopez Silva: Nymphen und Satyrn. Madrid, Teatro Eslava.

Guido Treves: Die Passagiere. Mailand, Olympiatheater.

Neue Bücher

Max Kratzsch: Der Kampf des Münchener Tonkünstlerorchesters und seine Bedeutung für die deutschen Musiker. München, G. Birk & Co. 63 S. M. —.60.

Max Preitz: Gottfried Kellers dramatische Bestrebungen. Marburg, N. G. Elwert. 187 S.

Kurt Wilhelmi: Ibsens Zukunftsreich. Magdeburg, N. Zacharias. 39 S. M. —.75.

Dramen

Hermann Heijermans: Schauspiele. I. Seltsame Jagd. Das Mädchen. Berlin, Boll & Pickardt. 166 S. M. 3.—.

G. Herzberg: Am roten Brook, Dramatische Dichtung in zehn Bildern und einem Vorspiel. 82. S. M. 2.—. Mittagsgewölk, Vieraktige Komödie. 68 S. M. 2.—. Berlin, Eduard Bloch.

Zeitschriftenschau

Walter Aßmann: Volksvorstellungen. Bühne und Welt XI, 14.

Julius Bab: Matkowsky. Neue Rundschau XX, 5.

Herbert von Berger: Ernst von Wildenbruch. Werdandi II, 3.

Max Chop: Streichungen bei Wagner? Deusche Bühne I, 6.

Arthur Eloesser: Griselda. Literarisches Echo XI, 13.

Georg Goehler: Bühnenverein und Bühnengenossenschaft. Neue Revue III, 18.

A. Greeff: Stephen Phillips als Dramatiker. Englische Studien XL, 1.

Ernst Groth: Goethes Faust in englischer Bearbeitung. Grenzboten LXVIII, 14.

G. Grützmacher: Das moderne Drama im Lichte der christlichen Weltanschauung. Konservative Monatsschrift LXVI, 6.

Willi Handl: Sonnenthal. Neue Rundschau XX, 5.

Gerhard Heine: Ernst von Wildenbruch. Die christliche Welt XXIII, 9.

Wilhelm Henzen: Die neue Aera des leipziger Stadttheaters. Bühne und Welt XI, 14.

Josef Hofmiller: Griselda. Süddeutsche Monatshefte VI, 5.

Eugen Isolani: Die ‚schöne Hagn'. Bühne und Welt XI, 14.

Sigmund Kalischer: Ibsen und Brahm. Deutsche Theaterzeitschrift 23, 24, 26, 28, 29.

Walter Küchler: François de Curel. Germanisch-romanische Monatsschrift I, 1.

Heinrich Lilienfein: Schein und Wirklichkeit in ihrer Bedeutung für die szenische Kunst. Deutsche Bühne I, 6.

Hans Loewenfeld: Randglossen zur Inszenierung der Zauberflöte. Deutsche Theaterzeitschrift 31.

Berthold Litzmann: Ernst von Wildenbruch zum Gedächtnis. Westermanns Monatshefte LIII, 7.

Oscar Maurus Fontana: Adolf Sonnenthal. Masken IV, 34.

Max Meyerfeld: Ein neuer deutscher Shakespeare. Zukunft XVII, 30.

Engagements

Berlin (Trianontheater): Beatrice Altenhofer.

Bonn (Stadttheater): Aenne Niefeldt 1909/11. Louis Oswald 1909/12.

Bremen (Stadttheater): Hans Mang 1909/10.

Breslau (Schauspielhaus): Margarete Schwarzkopf.

Danzig (Stadttheater): Max Camphausen, Berta Engel, Paul Woile.

Düsseldorf (Schauspielhaus): Eugen Burg, Paula Janover, Emil Lind, Fräulein Mouche-Dilon.

Gera (Residenztheater): Hermann de Val.

Heilbronn (Stadttheater): Franz Erdmann.

Magdeburg (Stadttheater): Hugo Andresen, Hermann Dalichow.

Todesfälle

Heinrich Conried in Meran. Geboren am 3. September 1855 in Berlin. Direktor des Irving Place-Theaters in New York.

Karl Gößl in Wien. Geboren 1863. Mitglied des Raimundtheaters in Wien.

Franz Naday in Budapest. Geboren am 18. März 1848 in Budapest. Mitglied des Nationaltheaters in Budapest.

Theodor Weil in Wien. Geboren 1865. Mitglied des Josefstädter Theaters in Wien.

Nachrichten

Die Direktion des erfurter Stadttheaters wurde vom erfurter Magistrat im Einverständnis mit der Theaterkommission dem Oberregisseur Schirmer vom braunschweiger Hoftheater übertragen.

Die Presse

Wolkenkuckucksheim

Lokalanzeiger: Was Ruederer bietet, ist eine dünne, geschwätzige Redesuppe. Der Ton dieser sogenannten Komödie kommt nicht über den Stil eines studentischen Stiftungsfestulkes hinaus.

Berliner Tageblatt: Ein Malheur in drei Akten. Eine selbstgefällige Ironie fällt sich selbst fortwährend ins Wort, und die Zuhörer vernehmen nur eine hilflose Konfusion, ein verdrießliches Deklamieren in humpelnden, watschelnden, niemals fliegenden Versen.

Börsencourier: Dieses Wolkenkuckucksheim war wüst und leer und keinerlei Geist schwebte über den Wassern.

Vossische Zeitung: Es gab nur einen ausgesprochen erfreulichen Moment während des ganzen Abends, nämlich den, als sich aus der Unzahl von Prologen endlich der Epilog herauswickelte. Sonst vermochte nichts über die Qual dieser Novität hinwegzuhelfen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 19
13. Mai 1909

Der Ausgang der Moderne / von Leo Greiner

Behauptung, Duplik, Replik. Jede Polemik vollzieht sich in dieser Dreiheit: und es liegt im Wesen der Sache, daß durch die drei Stufen hindurch die Kämpfer sich erhitzen. Ruhe und Betrachtung ist nur, wo man allein ist; schon die Anwesenheit jedes Zweiten verdunkelt und verwischt die Klarheit, mit der der Einsame die Welt sich entfalten sieht. Dies scheint sehr einfach und selbstverständlich. Allein es gibt Naturen, die nie mit sich allein sind; die, indem sie reden, auch schon die Gegenstimme mitvernehmen; die nichts behaupten, ohne gleichzeitig zu replizieren, da sie in ihrem Gefühl die Widerstände vorwegnehnen, denen sie begegnen werden. Man kann ihnen nicht den Vorwurf der Subjektivität machen: denn sie streiten für Tatsachen, die sie objektiv festgestellt haben, nur tun sie es im Tonfall des gereizten Subjektivisten. Die Kampfstimmung ist früher da als das Kampfobjekt, die Wahrheit später als ihre Apostel. Und es ist keine leichte Aufgabe, ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen: es bedarf einer großen Mühewaltung und einer unbeirrbaren Liebe zu den Sachen, um diese aus der erhitzten Dunstatmosphäre von Erregungen und Verstimmungen unbeschädigt herauszuheben und in ihrer ernsten Wahrhaftigkeit zu erkennen. Um so schwerer wird dies einem gemacht, als es eben die Untugend polemischer Temperamente ist, unzählige Feinde, aber keinen einzigen Freund vorauszusetzen, so daß selbst der Zustimmende und Ueberzeugte sich, ehe er sich dessen recht bewußt wird, in einen grimmigen Streit verwickelt sieht und sich vergeblich bemüht, seine Freundschaft zu beteuern. Seine Stimme verhallt ungehört in dem rings brausenden imaginären Kampfgetöse.

‚Der Ausgang der Moderne', ein Buch der Opposition von Samuel Lublinski, wird die zahlreichen Gegner, die ihm jedenfalls erstanden sind und erstehen werden, nicht zum mindesten dem Umstande zu verdanken haben, daß es aus einer durchaus naiven, aber falschen menschlichen Voraussetzung heraus geschrieben wurde; daß es mit Notwendigkeit und fast

geflissentlich dort Feindschaft heraufbeschwört, wo ohne diese Voraussetzung eitel Friede und Eintracht geherrscht hätte; daß, indem dem Autor Behauptung und Replik (auf einen nur gefühlsmäßigen Einwand) infolge eines Temperamentfehlers zusammenrinnen, im allgemeinen künstlich eine Atmosphäre geschaffen wird, in der nicht erwidert, sondern laut geschrien werden muß. Und nur wenige werden sich bereit finden, im Hader kühles Blut zu bewahren und hinter Dampf und Kampfnebel die Sonne eines bedeutenden, scharfen und universellen Geistes leuchten zu sehen.

Denn gewaltig ist die Aufgabe, die Lublinski sich stellte: da ihm die Literatur nicht Erscheinung neben andern Erscheinungen, sondern letzter psychologischer Ausdruck notwendiger Zeitformen und -kräfte ist, so mußte sie mit diesen in enzyklopädischer Weise konfrontiert und nach ihnen begrenzt und gemessen werden, ein Wagnis, das nicht nur das ungeheuerste synthetische Erlebnis, das Erlebnis der Zeit schlechthin, sondern auch die innere Freiheit von diesem Erlebnis, die Fähigkeit, die Epoche wie einen Ring in die Kette der Entwicklungen einzuhängen, voraussetzte, ja, es notwendig machte, daß der Geist, der diesen kühnen Versuch unternahm, die ganze lebendige Welt in allen ihren Richtungen durchmessen haben mußte, sollte die synthetische Grundkraft in ihm nicht nur potentiell, sondern auch real wirksam werden. Es galt also nichts Geringeres, als ein System der modernen Welt zu entwerfen, dessen endgültiger Ausbau freilich von einem Einzelnen nicht vollbracht werden kann und auch von Lublinski nicht vollbracht worden ist. Lublinskis Schwäche offenbart sich aber weniger nach der Seite des synthetischen Gefühls, das mit bewunderungswürdiger Kraft die Dinge an der Zeitperipherie ergreift und zu bändigen sucht, auch nur selten im Umkreise dieser Dinge selbst, die er, rein äußerlich, vorzüglich kennt und beherrscht, als vielmehr auf dem Wege von innen nach außen: zuweilen scheint der Denkprozeß, durch den der Verfasser die eine oder andre Erscheinung der Omnipotenz der Synthese zu unterwerfen strebt, nicht ganz zu Ende gediehen oder doch nicht imstande gewesen zu sein, das immanente Recht der Synthese dialektisch klar genug zu entfalten, so daß Ueberreste nur gefühlsmäßig erlebter Zusammenhänge zurückbleiben, wo nur eine schmerzlich scharfe, durch keine Trägheit gehemmte Logik ans Ende geführt hätte. In solchen Fällen müssen zuweilen Schlagworte in die Bresche springen, die freilich einer sehr selbständigen und ausdrucksvollen Terminologie entnommen sind, aber, wie alle Schlagworte, sich durch Wiederholung rasch erschöpfen und Masken an die Stelle des nicht rechtzeitig gefundenen lebendigen Wortes schieben.

Trotzdem ist Lublinskis Synthese weit entfernt davon, ein Schema zu sein, in das nun die bunte Fülle der Erscheinungen gepreßt werden soll: sie hat mit dem Verstande nichts zu schaffen und ist nichts weniger als eine billige Allegorie auf die Zeitläufte. Wenn sie manches Mal die einzelne Erscheinung nicht bis in ihre äußerste Spitze zu durchströmen scheint, so geschieht dies nicht, weil die Beweglichkeit der Dinge sich der Starrheit

der Formel widersetzt, sondern vielmehr aus dem umgekehrten Grunde: das synthetische Gefühl beruhigt und befriedigt mit seiner unumstößlichen Ahnungssicherheit Lublinski zu früh und läßt ihn dann gar nicht bis zur Formulierung gelangen. So kommt es, daß überall, wo der Gedanke sich noch nicht von den letzten Schlacken befreit oder dialektisch zu feinsten Ausdrucksformen sublimiert hat, doch das Gefühl rein, groß und fortreißend bleibt und jene normativ Kraft behält, die nur ein unmittelbar den ganzen Menschen erschütterndes Erlebnis zu verleihen vermag. Was der Vernunft noch nicht gewonnen ist, dem Gefühl ist es gesichert: ein Maß und eine Optik, die die Erscheinungen der Gegenwart aus der Verfitzung und Verfädelung der sogenannten Modernität befreit und ihre breiten, epischen Fundamente, die ein beschränkter und engherziger Individualismus verschüttet hatte, in ihrem ganzen zyklopischen Umfange bloßlegt.

Der Kampf, der hier gekämpft wird, ist der uralte der Wahrheit gegen das Prinzip der größtmöglichen Glückseligkeit, die nur um den Preis der Blindheit und Feigheit erkauft wird. Der Romantiker verschleiert sich die erdrückend nahe, grelle Tragik der Dinge, weil er ihren versteinernden Anblick nicht ertrüge; er will den Konflikt nicht Wort haben, in dessen Strudel wir alle gerissen sind, und schließt bebend die Augen, um das Blut nicht zu sehen, das die Streiter draußen auf dem Schlachtfelde vergießen. Denn er will Glückseligkeit und Harmonie, nicht Kampf und Erkenntnis, und lebt in beständiger Furcht, die tosende Welt möchte ihm die mystischen Zirkel zerstören, die er in Angst vor Gott und der Wirklichkeit abergläubisch um sich in den Sand gezeichnet hat. Sein Traum ist der Traum vom Paradiese: und wenn keine Sonne darin leuchtet, so ist dies nur, weil tausend alte Erinnerungen, Grauen und Sehnsucht sie verdunkeln. Der Sündenfall, parabolisch genommen, brachte die Ethik, die Geschichte, das Pragma in die Welt; die Natur aber, die sich heute noch im Zustande des Paradieses befindet, hat weder Ethik, noch Geschichte, noch Pragma. Sie hat nur den Mythos und die Mystik und stellt der tragischen Zerklüftung des menschlichen Daseins eine untragische, aber desto unergründlichere Geschlossenheit und Einheit gegenüber. In diese zieht sich der Romantiker wie in eine Burg zurück, die ihn vor den anstürmenden Notwendigkeiten des äußern Lebens beschützen soll. Aber er tut es heimlich, indem er das Leben verleumdet, das ihn fürchten macht: er nennt es banal, rationalistisch, gottlos, während er erbleicht. Seine Waffen sind: Beobachtung, Psychologie und Skepsis, mit denen er die Wirklichkeit zu entmannen glaubt. Er sieht nicht, er durchschaut. Sein Schmerz drückt sich in einem schönen, feigen Lächeln aus. Er fühlt sich schuldig. Und jeder ist es, der es fühlt.

Dies ist der Fall Hofmannsthal. In einem der bedeutendsten und grundlegendsten Kapitel seines Buches analysiert Lublinski die innern und äußern Maße dieses Dichters, indem er den psychologischen, aesthetischen und philosophischen Habitus der Neuromantik, der zuvor nur in

allgemeinern Betrachtungen dargestellt worden war, an ihrem vorzüglichsten Typus bis zu stärkster sinnlicher Klarheit entfaltet. Daß dabei die Neuromantik als die legitime Tochter des mechanistischen Zeitalters und als Epigonin des von ihr befehdeten Naturalismus entlarvt wird, erhebt die Darstellung ins grundsätzlich Entscheidende und eröffnet dem suchenden Blicke der Gegenwart, wenn auch noch kein festes Ziel, einen Weg und ein Arbeitsfeld, auf dem sie an dem Bau einer künftigen Kultur mitwirken kann. Und wenn nichts damit gewonnen wäre, als die Möglichkeit einer Einreihung, Gliederung und keimenden Ordnung, so wären damit immerhin die Anfänge einer geistigen Organisation gegeben, die an sich nicht mehr als nur mechanische Seelenkräfte entbinden mag, aber mittelbar auch das Bewußtsein der Freiheit, die Voraussetzung jeder Synthese, günstig beeinflussen muß.

Nicht minder wichtig, um vieles umfassender und bis zu den Fundamenten der Zeit hinabführend, ist die zweite grundsätzliche Entscheidung, die Lublinski trifft, und die ein jähes, veränderndes, fast spukhaftes Licht auf all dies labyrinthische Getriebe wirft, das unter dem Namen der Moderne die geistige Macht erobert hat. Dies gelang ihr unter der Flagge der Revolution, die sie vor sich hertrug. Das Schlagwort von den neuen Werten und der Zertrümmerung der alten Welt, nun zum Gemeinplatz geworden, wäre nicht so rasch zur Phrase abgeblaßt, hätte es nicht zuvor die Geister mächtig ergriffen und Allgemeingültigkeit und die Zuversicht des Sieges für sich in Anspruch genommen, um dessentwillen sich die Reihen der ‚Modernen' Jahr um Jahr verdichteten. Und nun entpuppt es sich, daß das ganze Pathos der Revolution, die, lächerlich genug, statt sich explosiv zu entladen, in Permanenz erklärt wurde und über die vermeintliche alte Welt den dauernden Belagerungszustand verhängte, nur einigen banalen dekorativen und rhetorischen Bedürfnissen entsprungen war und im übrigen auf einige recht alltägliche, spießbürgerliche Reformen eines längst errungenen Zustandes der Menschheit hinauslief. Dies ist, neben hundert andern, der Fall Wedekind. Daß es Lublinski gelang, bei ihm und seinen Mitrevolutionären unter der Jakobiner- die Zipfelmütze und unter dem Schlachtgewand den Schlafrock zu entdecken, wird ihm unvergessen bleiben und enthält ein Epigramm von so tötlichem Witz, daß die Satire auf die revolutionäre Romantik unsrer Tage nicht mehr geschrieben zu werden braucht. Jenseits aber der als mörderische Schlachten ausgeschrienen Nachhut- und Kleingefechte der Revolution, die die großen Stoffe der Menschheit längst in sich aufgenommen und zu neuen Formen verbrannt hat, winkt uns, noch gar nicht begriffen, geschweige denn verwirklicht, die gewaltigste aller Aufgaben: Die Errungenschaften der Revolution zu einer synthetischen Kultur zusammenzufassen. Dies ist die Forderung Lublinskis, die in ihren Einzelheiten richtig gestellt, aber nicht mehr übergangen werden kann.

Herodes und Mariamne / von Alfred Polgar

Das Berliner Theater spielt jetzt im wiener Carl-Theater diese fanatisch-großartige Tragödie von ‚Herodes und Mariamne', dieses Drama der unerbittlichsten psychologischen Schiefbohrungen, der grausamsten chirurgischen Umwege, der Herzstiche, die beim Nacken einsetzen. Zeit: Ungefähr knapp nach der Götterdämmerung. Die Akteure sind nicht mehr Götter und noch nicht Menschen. Die heidnische Götzenburg liegt schon im Staub, aber das Reich Gottes ist noch nicht aufgerichtet. Das Unbedingte legendarisch-heroischer Leidenschaften und Kräfte scheint gemengt mit der Bedingtheit kleinen Menschentums. Willensriesen knicken, dialektisch infiziert, zusammen. Die Affekte werden schraubenförmig in qualvolle Höhen gewunden (man sehe die Wiederholung der gleichen Herodes-Tat, die das Drama am Ende des dritten Aktes genau dort hinbringt, wo es am Ende des zweiten Aktes stand, nur gerade um eine Schraubenwindung höher); die dramatische Rechnung, die so ungeheure tragische Resultate ergeben soll, müßte gleichsam mit zu großen Ziffern geführt werden, würde nicht durch die Erhebung der Leidenschaften und Aktionen zum Quadrat ein abgekürztes Chiffrieren ermöglicht. Der Dialog schafft unaufhörlich finsterste Mißverständnisse, logische und Gefühls-Verdunkelungen; alles Licht, sternenhaft blaß, kühl und fern, fließt aus den Selbstgesprächen. Es ist ein fortwährendes Sichkreuzen und Verfehlen von Wunsch und Erfüllung, ein stetes tragisches Knapp-zufrüh- oder Knapp-zuspät-kommen, ein dämonisches Ganz-nah-aneinander-Vorbeiirren suchender Seelen. Der Tod spielt in diesem Drama eigentlich keine Rolle. Die gedankliche Unersättlichkeit des Dichters ging über ihn hinaus. Sterben ist ihm kein Ende, ist eine Affäre des Lebens wie jede andre, ist gewissermaßen nur eine dramatische Zwischen-katastrophe. Die Seelentragödie geht weiter.

Dieser Herodes hat ein Ich-Gefühl, für dessen Vehemenz es kein Erlöschen gibt. Er spinnt es übers Grab hinaus. Und mit dem, was seines Ichs stärkster Inhalt ist, mit seiner Liebe, füllt und rötet er noch den Schatten, der aus seinem Sarge steigen, Gegenliebe für Liebe, Gefolgschaft ins Nichtsein fordern soll. Es scheint mir ein tiefes Urproblem menschlichen Empfindens, an das hier gerührt wird: der immanente, hellere oder dumpfere, Unsterblichkeitsglaube des Ich. Und die tragische Schuld des Hebbelschen Herodes liegt darin, daß er für diesen Glauben Sicherheit und (materielle) Bürgschaften sucht, die er nur in der Intensität seines Glaubens hätte finden können. Auch das erotische, das unbedingte Besitz-problem in ‚Herodes und Mariamne' (sowohl von seiten des Mannes als von seiten der Frau ungemein tief erfaßt) ist keineswegs eine erkünstelte Sache, sondern streift ein erotisches Grundempfinden, das hier allerdings ins Ueberlebensgroße gesteigert ist. Man sollte mit der Verweisung des Hebbelschen Konflikts ins Reich des Ausgeklügelten und Konstruierten vorsichtiger sein,

nachdem man, es ist noch nicht lange her, eine so artifizielle Sache wie das Liebesproblem in der ‚Griselda‘ als die natürlichst-poetischste Angelegenheit erklärt hat, nur weil dem Problem im Hauptmannschen Drama die Unerbittlichkeit der Fragestellung, die Kraft der Gestaltung, die Kühnheit der Folgerungen mangelt, und es zwischen des Dichters Fingern melodramatisch zerrinnt.

‚Herodes und Mariamne‘ ist ein unerträgliches, gewaltsames Drama, dessen Gefühlsbrand immer frisch mit Dialektik geheizt werden muß, um nicht an seinem eigenen Furor sich allzurasch zu verzehren. Aber Größe hat das Schauspiel in jedem Augenblick. Ein grandioses Gewitter, das nur für Augenblicke den Sturmatem anhält, um desto gewaltiger mit neuen Donnern niederzuprasseln. Aber welche dramatische Wirkung gerade in diesen Augenblicken der Stille. Welcher Einfall, über die blutige Nacht in des Herodes Haus plötzlich den Stern von Bethlehem aufleuchten zu lassen! Welch großartiger musikalischer Kontrast, wenn durch den finstern Lärm der Szene die märchenhaft milde Botschaft der drei Könige aus Morgenland klingt. Wie prächtig hineinkomponiert die Figur des Titus, in der Einfachheit ihrer klaren seelischen Reaktionen, in der kühlen Temperatur ihres Erwägens und Urteilens, in der stolzen Geradheit ihres Willens das strikte Gegenspiel zu den zehnfach torquierten, schlangenhaft verknäuelten Herodianern. Und welche Gewalt der Sprache, an deren dunklem Timbre sich das Ohr nicht satt hören kann, deren Bildhaftigkeit von der keuschesten Pracht, deren Ton so durchaus männlich, so herb und fest und doch von einer melodischen Glätte ohnegleichen ist . . . Es ist zu bemerken, daß kaum in einem Hebbelschen Drama so vernehmlich wie in ‚Herodes und Mariamne‘ der Quell Ibsenscher Dichtung rauscht. Eine Dialogstelle wie diese:

Titus: O, fühlt’ er das, und käm’ von selbst und würfe
Sich dir zu Füßen!
Mariamne: Ja! Dann hätte er
Den Dämon überwunden, und ich könnte
Ihm alles sagen!

enthält ein Ibsen-Drama in nuce.

Das Berliner Theater spielt die Tragödie in einem stilvoll vereinfachten Rahmen. Faltig herabgleitende Vorhänge in neutralen, gewissermassen lautlosen Farben schließen die Szene ein. Fenster, Türen gibt es naturgemäß nicht, an Meublement nur das Unerläßlichste. Der Eindruck ist: finstere Askese. Dazu durch alle fünf Akte eine matte Einheitsbeleuchtung, deren Quell niemals die Sonne sein kann. Solcherart wird schon im Dekorativen ein starker Grundton von Düsterkeit, Unterirdischem, der Lebensnorm Entrücktem angeschlagen. Die Oertlichkeit ist ganz darnach, den geheimnisvoll-gigantischen Schlupfwinkel einer Sekte von Verzweifelten zu bilden. In den Kostümen ist ein Stilprinzip nicht erkenntlich. Einerseits wird das Bestreben nach historischer Korrektheit merkbar, anderseits erscheint in der Tracht der Akteure manche landläufige Bilderbuch-Vor-

stellung realisiert, und von den Harnischen und Beinschienen der römischen und galiläischen Krieger schimmerts offenbachisch. Die Gruppe der Richter läßt an eine Innung von Bäckern ungesäuerten Brotes denken. Das große Trug-Fest der Mariamne hat die Regie andeutungsweise vorüberziehen lassen. Ob hier nicht, um des doppelt (innerlich und äußerlich) begründeten dramatischen Kontrasts willen, Licht, Farbe, Bewegung besser in einem kräftig strahlenden Akkord hätten aufklingen sollen, bleibe unerörtert. Wenn man sich aber schon mit Andeutungen begnügte, dann hätte die Reduktion noch eine weit gründlichere sein müssen. Dann hätte man das Fest besser nur fürs Ohr, durch Musik und festliches Geräusch, markieren und auf das kümmerlich-frohe Getue im Hintergrund, durch das für Augenblicke Mariamne als Solotänzerin durchflitzt, verzichten sollen.

Von dem Personal, das die Berliner in den Dienst der Hebbelschen Tragödie stellten, ist nur Herr Albert Heine eine über das Gewöhnliche hinausreichende Kraft. Sein Herodes hat den rechten unbeugsamen Hebbelschen Trotz, hat Größe im Haß, Würde im Unrecht-Tun, Charakterzug in der Grausamkeit. Zur nötigen Weißglühhitze gedeiht dieses Herodes Leidenschaft allerdings nie, und seine werbende wie seine verwundete Liebe hat Töne von einer unecht larmoyanten Wildheit, ein Raubtier-Falsett, das nicht recht glaubwürdig klingt. Meisterlich sprach er den schweren Monolog des dritten Aktes, mit einer zwingenden Logik der Herzensnot vom Verdacht zum Entschluß sich hinaufreflektierend, und mit dem nobelsten Verzicht auf Sturm und Wonne des großen Abgangs . . . Ich schrieb einmal von Albert Heine: Er hat Talent zum Genie. Sein Herodes bekräftigt diesen Eindruck. Das Letzte zum großen Schauspieler fehlt ihm; auch in den Mitteln. Seine Geste hat Wucht und Adel, seine Stimme repräsentative Kraft, die Fähigkeit wechselnder Klangphysiognomie; ihr lyrischer Aufschwung aber führt in mäßige Höhen, und ihr entfesseltes Fortissimo hat oft einen eigentümlich vulgären Beiklang. Die zornige Gewalt dieses Organs trifft und unterjocht zwar, aber es ist mehr ein Sieg des Knüttels als des Schwertes. Und bei rascher Rede tobt in Heines Mund eine Brandung der Verse, von der die Deutlichkeit verschlungen wird. Durchdringend ist die Intelligenz dieses Schauspielers, die ihm zu einer prachtvoll klaren Gliederung der Diktion verhilft, leider aber auch um die ganze Leistung eine frostige Zone von Absichtlichkeit, von Bewußtheit, von Wintersonnen-Grelle schafft. Heines große Begabung, die das Interesse stets lebhaft anzureizen, die Erwartung immer aufs äußerste zu spannen und die letzte Wirkung sich doch niemals voll zu erzwingen weiß, hat für mein Empfinden etwas direkt Tragisches. Seine Kunst ist wie belastet von einem Schicksal, dessen sie nicht Herr werden kann. Etwas Exiliert-Königliches ist in ihrem Gehaben, etwas Verarmt-Majestätisches. Ein hohes Befehlen, dem ein matter Gehorsam antwortet. Ein großer Wille, der sich zum geringsten Teil in große Tat manifestiert, zumeist aber nur als stummes, unproduktives Rassemerkmal die kleine Tat adeln hilft.

Neben Heine wirken die Damen und Herren des Berliner Theaters recht dürftig. Fräulein Renier, die Mariamne, hat eine Menge schauspielerischer Tugenden: Verständnis, Empfindung, Energie. Aber man verspürt diese Tugenden doch nicht als Qualitäten. Es fehlt die Bindekraft einer Persönlichkeit. Eine Stimme, die im Affekt kreischend splittert, stört, und der Mangel an sinnlichem Reiz macht aus dieser Mariamne ein Götzenbild, dessen toll-brünstige Adoration nicht recht verständlich ist. Es muß übrigens die Klugheit anerkannt werden, mit der Fräulein Renier sich zu einer radikal morgenländischen Maske bekannt hat, so immerhin dem Zuschauer die Selbstsuggestion gestattend, daß ein solches Antlitz, vielleicht einst vor Christi, tief unten wo im Orient, erotische Heftigkeiten auszulösen imstande gewesen wäre. Ein Titus von Würde und helläugiger Energie war Herr Carl Clewing. Nur manchmal störte ein monokliger, allzu schneidig ratternder Junkerton. An dem Vizekönig Josef versuchte Herr Arthur Bergen die gewagte, aber nicht uninteressante Charakterstudie eines zwischen Sanftmut und Mordbereitschaft talmudisch Schaukelnden. Bei ihm wie bei Herrn Meinhard, dem Sameas, machte sich das seltsame Bestreben bemerkbar, in Ton und Gebärde eine Art klassischer Urform des Jargons, den heiligen Rohstoff der Hausierermanieren von heute aufzuzeigen. Sicher ein stil- und sinn- und geschmackloses Beginnen. Ich bin überzeugt, daß die Makkabäer in Jerusalem weit weniger gejüdelt haben als später in Berlin.

Herbstgang / von Hans Kyser

Wir gehen beide durch den grünen Abend,
Die Sonne noch im müdbetäubten Blick
— Sie stieg uns auf, wie sie uns unterging —
Und wie die Blätter, toten Faltern gleich,
Um unsre tiefgeneigten Stirnen taumeln,
Sprech ich ganz ohne Schmerz von einer Toten,
Die ich geliebt, und fasse deine Hände,
Die jungen, warmen, und ich fühle schon,
Auch du bist tot, wie lange weiß ich nicht,
Und weiß auch kaum noch, daß ich dich geliebt.

So wandern wir den Dämmerweg hinauf:
Die Pappeln brennen, steile, schwarze Flammen,
Zu Häupten uns, verbrennen in die Nacht,
Und du und ich, wir küssen uns im Dunkeln,
Zwei Schatten, die schon längst gestorben sind.

Schauspielerlesebuch / von Oscar Maurus Fontana

Schauspieler, die nicht selbst Lehrer sind, erinnern sich nicht gern ihrer Lernjahre, ja sind, im Gegenteil, sehr oft geneigt, schauspielerisches Studium zu unterschätzen, wenn nicht gar als gänzlich überflüssig zu betrachten. Und wirklich haben ja gerade die besten Schauspieler fast immer die schlechtesten Lehrer gehabt und verdanken ihr technisches Können nur sich selbst, ihrem eigenen Ringen, ihrem eigenen Fleiß. Daraus aber den Schluß zu ziehen: „Wir brauchen keine Schule, die Schmiere ist die beste Schule", so aus dem Besonderen das Allgemeine zu folgern, scheint allen Einsichtigen bedenklich, scheint allen Einsichtigen gefährlich. Der große Halt, die feste Stütze, die eine gute, zielbewußte Erziehung ihrem Zögling mitgeben kann, ist im Sturm und Drang der Wanderjahre unendlich schätzenswert. Nicht jeder wird in sich genug gefestigt sein, um draußen in der ‚Provinz', wo oft nur eine Probe abgehalten wird, nicht künstlerisch zu verkommen. Hier aus einem, wenn auch kleinen, Erfahrungsschatze schöpfen zu können, wird Wohltat sein.

Der Kongreß für Theaterästhetik müßte in seinen Verhandlungen auch dem Problem der Theaterschule breitesten Raum geben. Und es wäre ein Ziel, aufs innigste zu wünschen, daß dann auch das Wort seine Tat fände. Leider fehlte in der Vorschau zu diesem Kongreß ein Punkt, der vielleicht am meisten der Reform bedürfte: die dramaturgische Ausbildung des Schauspielers. Nicht etwa, daß die Schauspieler zu Dramaturgen oder zu literarischen Schönschwätzern erzogen werden sollen; nein, nicht dazu soll Dramaturgie gelehrt werden, sondern um der Form auch ihr Wissen um sie zu geben, der Spielerfreude die nächsten Wege und Ziele, dem Instinkte Kultur, dem Leib die Seele. Wir haben vom Kunstgewerbe die alte Erfahrung von neuem gelernt, daß der Künstler vor allem sein Material, seinen Stoff, in dem er schaffen will, aufs genaueste kennen muß, weil Ebenholz seine eigensten Wirkungen hat, sehr verschieden von denen des Sandelholzes, weil man Porphyr anders verwerten wird als Malachit.

Das Material des Schauspielers ist aber zwiefach: sein Ich und das Werk des Dichters. Von beiden weiß der Durchschnittsschauspieler gar nichts. Er wirft die unmöglichsten, die ältesten Begriffe über das Wesen des Schauspielers wahllos durcheinander und kann einen Fulda nicht von einem Hauptmann unterscheiden. Vielleicht schadet es nichts, wenn er nur sonst ein tüchtiger Menschendarsteller ist. Vielleicht, weil Schauspielkunst der Urkunst am nächsten steht, weil darum auch der Instinkt des Schauspielers geheimnisvoll arbeitet. Aber man wird anderseits zugeben müssen, daß es nichts Beschämenderes für einen Künstler gibt als Unwissenheit über seine Kunst, nichts Qualvolleres, als jeder selbstbestimmenden Wahl

entsagen zu müssen. Vielleicht ist darum auch die Schauspielerkritik so unfruchtbar, weil der, dem sie gilt, taub und blind für sein eigenstes Lebensgebiet ist. Vielleicht läßt sich auch so der überaus törichte Wunsch erklären, der vor kurzem erklang: Schauspieler selbst sollten über Schauspieler fachmännisch urteilen, literarische und schauspielerische Kritik sollte getrennt werden. Die Kritik andrer bleibt für sie leer, vielleicht aber — hoffen sie — wissen ebenso qualvoll Leidende das erlösende Wort. Jedenfalls beweist dieser Irrtum die Notwendigkeit einer Schauspielerkritik.

Dieses Wissen aber dem Schauspieler zu geben, sei doch Sache der Theaterakademie — so glaubt man. Hier werde der Zögling über das Wesen seiner Kunst unterrichtet, lerne er sehend und verstehend in die dramatische Literatur blicken, hier höre er von den erlauchten Ahnen und Schöpfern seiner Kunst als Sporn und Stachel. So glaubt man. Wie sieht es aber in Wahrheit aus? Die wenigsten Schauspielerschulen kennen einen dramaturgischen Unterricht. Vielleicht ist etwas von ihm in dem schönen Prospekt zu lesen, vielleicht auch nicht, auf keinen Fall aber gibt es so eine Stunde. Oder wenn schon ein Konservatorium, eine Akademie, eine Schauspielschule Dramaturgie lehrt, so ist in der Regel ein altes Schulmeisterlein da, ein Grillparzerfex oder gar ein Körnerfex mit doktrinären Kathederweisheiten: das plappert fein säuberlich seine auswendig gelernten Biographien hinunter, stolpert einmal von England nach Griechenland hinüber, oder, wenn ihm sonst nichts einfällt, läßt es sogar Stücke mit verteilten Rollen lesen, wo es seine schauspielerische Unfähigkeit in falschen Betonungen oder rollendem Deklamieren dartut. Ueber den Stand heutiger Schauspielkunst, heutigen Dramas schweigt es sich aus. Anzengruber wird erwähnt, die Spielfreude an Ibsen und Hauptmann durch kleine hämische Bemerkungen zerstört und der Schüler rettungslos in dem Chaos der auf ihn einstürmenden Dramen allein gelassen. Wenn er dann verzweifelt und sich nur noch um seine Rolle kümmert, weil er doch nichts anzufangen gelernt hat mit Drama und Dramatiker, so verarge ich ihm das gar nicht. Denn der Schauspieler ist nun einmal kein Literat, der berufsmäßig Dramen liest. Wohl aber wird er Zeit und Lust finden, manches zu lesen, wenn ihm nur erst der Boden dieser brüderlichen Kunst gezeigt worden ist. In dem Fehlen jedes solchen Unterrichts und in solch mangelhaftem Unterricht sehe ich die Wurzeln der Kulturlosigkeit, der Ungeistigkeit der meisten deutschen Schauspieler. Unter den Eleven jedes Schultyps gibt es so und so viele, die später Regie werden führen müssen. Mit welcher Berechtigung, mit welcher dramaturgischen Kenntnis sie das tun werden, fragt man sich vergebens. Das Mißtrauen, das dem Schauspieler-Regisseur entgegengebracht wird, hat hier seinen Ursprung.

Aenderung kann nur die gründlichste Reform bringen. Mein Vorschlag geht auf gesetzliche Einführung eines Schauspielerlesebuches in den Schauspielschulen. Dieses Buch, von vielen Autoritäten in gemeinsamer, nicht leichter Weise ausgewählt und geschaffen, würde den Lehrer der Dramaturgie,

der vom wirklichen Leben des Theaters keine Ahnung hat, zwingen, wirklich Dramaturgie vorzutragen. Und anderseits würde dieses Buch die Leiter der Schulen ohne dramaturgische Lehrkanzel zwingen, sich auf diese Ausbildung mehr denn jetzt zu verlegen. Es wäre vielleicht eine der lohnendsten Aufgaben des Kongresses für Theaterästhetik, die Herausgabe eines solchen Buches den geeignetsten Männern anzuvertrauen. Den geeignetsten Männern — denn ich glaube, für einen einzigen ist die Arbeit zu groß, als daß sie in allen Teilen gleich gediegen ausgeführt werden könnte.

Wie ich mir das Buch denke, sollte es in sechs Abschnitte gegliedert sein. Der erste Abschnitt sollte heißen: Aus der Geschichte der Schauspielkunst; der zweite: Aus der Geschichte der dramatischen Literatur; der dritte: Zur Psychologie des Schauspielers; der vierte: Zum praktischen Schaffen des Schauspielers im täglichen Leben der Bühne; der fünfte: Rechtsverhältnisse des Schauspielers; der sechste: Eine Anthologie zum Vortrag geeigneter Gedichte.

In dem Kapitel: ‚Aus der Geschichte der Schauspielkunst' — meine ich — sollte die Genesis der Schauspielkunst zu finden sein, von Thespis an bis Bassermann, mit besonderer Berücksichtigung aber der deutschen Schauspielkunst. In kurzer, sehr übersichtlicher Weise müßte sie gegeben werden, ganz knapp und sparsam. Und wo wir Memoiren von Schauspielern besitzen, sollten Auszüge aus ihnen die historische Uebersicht unterbrechen; wo wir schöne Beschreibungen schauspielerischer Leistungen haben, sollten diese sie beleben. Tieck sollte seinen Fleck schildern, Lessing sein Hamburgisches Theater, Laube sein Burgtheater, Handl seinen Sonnenthal, Bab seinen Matkowsky. Und in den Worten Ifflands, Genasts, Anschützs, Devrients, Costenobles und dieser und jener sollte alte Schauspielkunst ihre fröhliche, lebendige Auferstehung feiern. Von welchem ethischen Einfluß der beständige Verkehr mit diesen Göttern und Penaten auf die jungen Schauspieler wäre, brauche ich wohl nicht erst auszuführen.

Ebenso sollte es dann in dem Abschnitt: ‚Aus der Geschichte der dramatischen Literatur' gehalten werden. Kurze, aber wertvolle Ueberblicke und Zusammenhänge über Entstehen und Bestehen des Dramas, insbesondere des deutschen, eingefaßt und reizvoll unterbrochen durch wertvolle Kritik der Großen an heute noch lebendigen Kunstwerken. Lessing sollte da sein, Schiller mit seiner Kritik des Egmont, Hebbel mit seiner Kritik des Prinzen von Homburg und Otto Ludwig und Grillparzer und Vorfahren und Nachfahren. Aber dabei sollte nicht versäumt werden, auch einen allgemeinen Einblick in das Wesen des Dramas zu gewähren. Von Aristoteles bis zu Bab — der Weg ist fast unübersehbar und läßt sich doch in ein paar klug ausgewählten eigenen Worten dieser Aesthetiker darlegen. Auf solche Weise bekämen wir mit der Zeit eine Schauspielerkultur, und allmählich würde ‚der Mangel an Persönlichkeiten an unserem Theater' behoben.

In dem Kapitel: „Zur Psychologie des Schauspielers' wären der Urgrund und die Verzweigungen der eigenen Kunst erschöpfend darzulegen. So jung diese Psychologie ist, so lassen sich doch bei unsern Klassikern Belege dafür finden, daß auch sie die Lösung des schauspielerischen Problems geahnt haben. Sie gesammelt zu bieten und die vielleicht für einen Ungeübten allzuschwer leserlichen Aufsätze der modernen Psychologen etwas zu popularisieren und mit erläuternden Anmerkungen zu versehen, wäre die schöne Aufgabe dieses Abschnitts.

Der nächste Teil: ‚Zum praktischen Schaffen des Schauspielers im täglichen Leben der Bühne' hätte den Eleven über Kostümkunde, über das Schminken, über Behandlung zu lernender Rollen, über Perrücken und Barttracht, über die Vorteile künstlerischer Regie, über die Wichtigkeit von Mimik und Geberdensprache, über Schonung und Pflege seiner Sprachwerkzeuge, über Beleuchtung und so fort zu unterrichten. Die ganze moderne Bühne mit ihren Maschinen und ihrem Stimmungsapparat und ihren Verwandlungen und ihrer Drehbühne und ihrer Versenkbühne sollte da erstehen, damit der junge Schauspieler, der zum ersten Mal auf eine wirkliche Bühne tritt, nicht als ein Fremder staunt und starrt. Ein Orientierungsbild, das ja natürlich nur ein schwaches Abbild der atemlos jagenden Kulissenwelt sein kann, wird ihm da gegeben. Für diesen Abschnitt sind namentlich in der letzten Zeit sehr instruktive Aufsätze in der Schaubühne erschienen. Ich erinnere nur an ‚Das Schminken' von Theodor Lessing und ‚Mimik und Geberdensprache' von Alfred Walter-Horst.

Wie notwendig der fünfte Abschnitt ‚Rechtsverhältnisse des Schauspielers' ist, haben die letzten Monate gelehrt. Der werdende Schauspieler soll schon seine Pflichten, aber auch seine Rechte kennen lernen. Der schamlosen Ausbeutung darstellerischer Kräfte, aber auch den unwissenden Forderungen mancher Schauspieler bei Abschluß des Vertrages wird so ein Ende gesetzt. Ein juridisches Auskunftsbuch für alle die Fälle, wo der Schauspieler vor Kontrakt unterzeichnung hangt und bangt, soll dieses fünfte Kapitel geben.

Das sechste endlich: ‚Eine Anthologie zum Vortrag geeigneter Gedichte' soll eine Einführung in Lyrik und Ballade sein. Wer die schmählich törichte Auswahl der von Schauspielern und Schauspielschülern vorgetragenen Gedichte kennt, wird die Notwendigkeit auch dieses Abschnittes anerkennen. Voranzustellen wäre ein Aufsatz über die Art des lyrischen Vortrags.

Dies wäre der Plan zu einem Schauspielerlesebuch. Eine ungeheure Literatur dafür hat sich angesammelt. Es gilt weniger zu schreiben, als auszuwählen, zu sichten, zu ordnen. Manches wird dazu noch zu sagen, noch hinzuzutragen sein, mit manchem wird vielleicht nicht jeder einverstanden sein, aber eines wird allen fühlbar geworden sein: die Schönheit und die Nützlichkeit eines solchen Buches.

Lebendes Bild / von Robert Walser

Ein großstädtischer Hof, vom Mond beleuchtet. Mitten im Hof eine eiserne Kiste. Eine Partie Gesang von innen her in den Zuschauerraum tönend. Ein Löwe an einer Kette angebunden. Ein Schwert neben der Kiste. Eine dunkle, unerkennbare Gestalt etwas weiter davon entfernt. Der Gesang, das heißt, eine junge, schöne Frau, beugt sich oben zu einem lampenerhellten Fenster hinaus, immer weiter singend. Es scheint entweder eine gefangen gehaltene Prinzessin königlichen Ursprungs oder eine Opernsängerin zu sein. Zuerst ist der Gesang wie eine schlichte, ziemlich schülerhafte Gesangsübung gewesen, aber nach und nach erweitert und verbreitert er sich zu was Großem, zu was Menschlichem, er ist hinreißend, er klagt, dann wieder scheint er sich im eigenen Schmerz zu gefallen. Dieser Gesang reißt das Fenster auseinander und gibt der Luft eine schöngebaute Treppe zum Hinuntersteigen. Die Frau kommt hinunter, aber immer noch singend. Aus der eisernen oder stählernen Kiste taucht jetzt ein Mannskopf hervor, furchtbar blaß und von schwarzen, wilden Haaren umrahmt. Die Augen des Mannes reden die stumme Sprache der Verzweiflung, der breite, man darf wohl sagen: volkstümliche Mund lächelt, aber was ist das für ein schreckliches Lächeln? Der Zorn und der Gram scheinen es in jahrelanger Uebung still zusammengebaut zu haben. Die Wangen sind eingefallen, aber das ganze Gesicht drückt unaussprechliche Güte aus, nicht solche, der es leicht geht, sondern solche, die das Schwerste erfahren hat. Die Sängerin setzt sich unter einer unnachahmlichen Bewegung auf den Rand der Kiste, die Hand legt sie wie liebkosend auf den Kopf des Eingeschlossenen. Der Löwe rasselt mit der Kette. Ist hier alles, alles gefangen? Laß sehen. Wirklich, auch das Schwert am Boden rührt sich in keiner Weise, aber es lebt, denn es gibt jetzt einen kurzen Ton von sich, es seufzt. Was ist das für ein Zeitalter, das Künstlerinnen zu Löwen wirft, neben eine klirrende Kette, vor ein seufzendes Schwert, an die Seite von Leuten, die die sonderbare Laune haben, in eisernen Kasten zu wohnen? Plötzlich stürzt der Mond von seiner unermeßlichen Höhe in den Hof hinab, der Frau vor die Füße. Diese setzt den Fuß auf die blasse, schimmernde Kugel und bewegt sich solchermaßen rund um die Kiste herum. Da zerteilt und zerlegt sich der Mond in ein weites Gewand, oder in eine Art Teppich, oder in eine Schicht weißlichen Nebel, die Häuser, die den Hof bilden, verschwinden, blendend weiße Alpengipfel steigen aus dem Abgrund der Bühne langsam in die Höhe, der Nebel legt sich den Alpen zu Füßen, ein rötlicher Stern schießt aus der bläulich-schwärzlichen Luft herab in die Haartracht der Sängerin. Dieser Schmuck ist blendend, aber in diesem Moment entsteigt der Kiste eine hohe, dunkelgrüne Tanne, und der Mann steht, mit einer prachtvollen Rüstung bedeckt, unter den Aesten dieser Tanne, aber noch mehr: da, wo

ein Löwe an der Kette gerissen hat, steht jetzt ein zierlicher Tempel von altgriechischer Bauart. Das Schwert hat, wie es scheint, Bewegung gefunden, denn es befindet sich wunderbarerweise jetzt in den Händen des Mannes, und dieser Mann! Worte wagen sich nicht an die Beschreibung seiner kräftestrotzenden Erscheinung heran. Er singt, oder irgend was um ihn herum scheint zu erbeben unter Klängen. Hinter den Bergen läuten die Glocken. Ein ferner, blauer See spiegelt sich in der Luft über den Häuptern der Darsteller formvollendet, aber verkleinert ab. Dem Bühnenboden entsprießen Gräser, Kräuter und Blumen, wir befinden uns, glauben wir, auf der üppigen Matte eines breiten Vorberges. Da kommt auch noch eine Kuh mit bim bam und bum bum und weidet friedlich. Ein Summen umhüllt alles. Aber wo ist die Sonne? Ei, unter dem Sonnigen vergißt man eben die Gegenwart der Sonne. Aber plötzlich legt sich eine schwarze, ungeheuerlich große Hand breitfingrig über das alles und erdrückt es. Hinab! donnert eine höllische Stimme, und wieder taucht der schwärzliche Hof auf, der Löwe brüllt, die Zeit steht etwas abseits von dem Gebrüll an einen Pfahl angelehnt, unerkennbar und totenstill, der Kopf des Mannes ragt zur Kiste heraus, er murmelt jetzt etwas, und der künstlerische Schmerz singt wieder zum Fenster hinaus. Dazwischen hört man das ferne, ferne Gezwitscher eines Vogels, wobei man an den See denken muß, der in der losen Luft gehangen ist. Das Schwert schlägt dumpf zu Boden. Und nun sinkt der Gesang der Frau zu der anfänglichen Gesangschule herab, der Mann duckt sich eilig und verschwindet vollständig in seiner eisernen oder gußeisernen Umgebung. Die dunkle Gestalt raucht eine Zigarette, als wollte sie sagen: das ist mein Kennzeichen. Sie gibt dadurch tatsächlich dem Bild eine andre Wendung, denn nach einer momentanen Dunkelheit blicken die Zuschauer in ein modern ausgestattetes Kaffeehaus, worin einzelne Leute gierig Zeitungen lesen. Sie tippen mit den Fingern auf Gedrucktes, lächeln fein und farblos dazu und rufen dann: Bitte zahlen, Ober! Der Löwe spaziert manierlich herein, hinter ihm die vermeintliche Prinzessin, auch der Mann kommt, eine ‚interessante Erscheinung‘, dann das hübsch frisierte Schwert, dann der blauäugige See in ganz neuem Anzug, und bestellen alle hintereinander eine Tasse Kaffee und schwatzen miteinander.

Die Slovakei / von Peter Altenberg

An Victora Kirinovicz!

Ich kam zum ersten Mal im Frühling auf ein Gut in die Slovakei. Es gefiel mir sehr gut, diese weiten Felder mit dünnem Anflug von Gesätem; Weizen, der noch kein Weizen ist, Rübe, die noch keine Rübe ist, Gerste, die noch

keine Gerste ist, und sogar Gras, das noch kein Gras ist. Nur auf feuchten Wiesen blühte es besser, und um schlängelnde Bäche waren Tausende goldgelber niedriger Blumen. Hie und da Waldbestände mit braunen Gebüschen vom Vorjahre und kahlen Bäumen. Abends sahen wir darin Fasanen. Alle Tiere waren friedlich, denn es war Schonzeit für alle. Sie befreundeten sich für wenige Wochen mit ihrem Mörder ‚Mensch'! Am Abend vorher sprachen wir beim Nachtmahle viel über die jungen Schönen in den slovakischen Dörfern mit dem Herrn Rentmeister Fried.

Dieser war so liebenswürdig, am nächsten Morgen, einem Sonntage, in die Dörfer Pudmericz und Stefansdorf zu telephonieren, es mögen einige Dorfschönen im Sonntagsstaate in das Herrschaftshaus, Meierhof ‚Hundegebell', kommen, um photographiert zu werden. Es kamen vier Mädchen in weißen, wunderbar gestickten Hemden, dunkeln weiten Röcken, mit lila Seide bestickt, ein dunkelseidenes Band um den Kopf und mit Röhrenstiefeln. Sie sahen sehr apart aus. Aber ich erblickte eigentlich nur die wunderbaren Augen der Jüngsten, der dreizehnjährigen Vìctora Kirínovicz, im Dienste bei einem Beamten in Pudmericz. Ich hatte nur mehr Interesse für sie, ich war sogleich besorgt, daß sie fröre in ihrem leichten Stickereihemde, hätte ihr gerne einen Pelz gebracht. Ich ließ mich mit ihr zusammen photographieren. Sie machte dabei ein süßes, herziges Gesichterl. Alle spürten es, daß sie die ‚Auserkorene' war, nämlich nur so.

Aber dennoch machte man sie sogleich daher unwillkürlich zu einer kleinen ‚Königs-Geliebten'. Alle sagten: „Vìctora, he, Vìctora — — —" und lachten oder machten sonstige, vielleicht sogar nicht ganz passende Bemerkungen. Aber Vìctora Kirínovicz behielt ihre Würde und lächelte nur wie ein Kind und wie ein Weib zugleich — — —. Abends fuhren wir wieder über die Felder, es kam Gebirgswind und Schneewind, zwischen den braunen Büschen trippelten Fasane. Weit und breit Felder, ‚Tafeln' genannt, die im Sommer unerhörten Reichtum bringen sollten. Meierhöfe lagen verstreut, mit riesigen Strohhügeln. Irgendwo tauchte das schwarze Gespenst ‚Dampfpflug' auf. Ich dachte: „Vìctora, Du wirst in wenigen Jahren die Dorfschönste sein, Deine weiten Röcke ohne Unterhöschen werden beim Tanze sich um Dich verbreiten, und Du wirst mit einem geschickten Ruck sie wieder um Deinen jungen, nackten Leib legen, Du wirst Abenteuer erleben, erleiden, oder das ganz Gewöhnliche. Da gedenke, Vìctora, daß ich auf einer abendlichen Fahrt über die Felder einst in Wehmut und Freundschaft mit Deinem ungewissen Schicksal mich beschäftigte — — —!

Diesen Brief wird Dir Herr Rentmeister Fried vielleicht so liebenswürdig sein, ins Slovakische zu übersetzen. Solltest Du nicht alles darin verstehen, so ziehe Dir daraus nur das heraus, daß ich Dich sehr lieb habe — — —.

Kasperletheater

Der Bazillus/ von Balthasar

Der Direktor: Meine Herren, ich habe Sie hier zusammenkommen lassen, um mit Ihnen über das Vergehen des Schauspielers Heinrich Schroth zu beraten, der sich ganz unqualifizierbar benommen hat. Wäre ich hier Offizier und der Mann mein Soldat, ich hätte ihn auf drei Tage in Mittelarrest gesteckt. Da aber leider die Militärgewalt an der Grenze des Theaters aufhört, so bin ich gezwungen, dieses Vergehen nach den milden Gesetzen des Kunstgebiets zu ahnden, und bitte Sie um Ihre Mitwirkung.

Der Regisseur: Was hat denn der Mann getan?

Direktor: Er hat im letzten Akt meiner letzten Novität dreimal gegähnt.

Regisseur: Sie nicht, Herr Direktor?

Direktor: Ich muß doch sehr bitten . . . Ich finde den Vorgang einfach unerhört. Und demgemäß werde ich auch das Urteil fällen. Ich werde dem Mann eine Summe auflegen, wie ich sie lange nicht mehr in meiner Kasse gesehen habe. Ich werde ihn mit fünfzig Mark bestrafen.

Der Dramaturg: Sie verzeihen, Herr Direktor, aber wie stellen Sie sich denn zu folgender Frage? Sie verneinen das Recht des Schauspielers, im Theater zu gähnen . . . Gut. Aber darf es das Publikum?

Direktor (träumerisch): Das Publikum . . . Wo ist es? Seit Beginn dieser Saison kenne ich es nicht mehr. Oh, das Publikum darf alles, wenn es nur da ist. Ich wünschte, in ‚Eines Irrländers Haus' hätte das Publikum nur gegähnt . . . Aber es wird Zeit, daß wir zur Sache schreiten. (Klingelt. Der Theaterdiener kommt.) Bitte, der Herr Angeklagte . . . (Theaterdiener geht. Es ertönt eine leise Musik. Der Schauspieler Schroth wird schlafend auf einer Bahre hineingetragen. Die Bahre wird hingesetzt. Die Musik hört auf.)

Regisseur: Sehen Sie Herr Direktor, das ist das Resultat Ihrer diesjährigen Novitäten.

Direktor: Empörend . . . niederträchtig. Man wecke ihn . . .

Regisseur: Das wird nicht so leicht sein. (Es kommt ihm ein Gedanke.) Na, warten Sie mal! (Rüttelt den Schlafenden.) Sie, Schroth, wachen Sie auf! Er tuts nicht. Sie, Schroth, die Frau Direktor will Ihnen was vorspielen . . .

Schroth (im selben Augenblicke auffahrend, entsetzt, zur Flucht gewandt): Wo?

Regisseur: Hihihi . . .

Schroth (verstehend): Ach so . . . 'n Witz. In diesem Theater 'n Witz? Das ist unglaublich . . .

Direktor: Nehmen Sie sich in acht. Sie habens gar nicht nötig, noch frech zu sein. Die Gerechtigkeit schläft nicht.

Schroth: Das kann ich der Gerechtigkeit nicht nachmachen.

Direktor: Also, ich will mich mit Ihnen nicht lange aufhalten. Haben Sie gestern gegähnt oder . . .?

Der Theaterarzt (kommt eilig herein): Heureka, meine Herren. Endlich ist es mir gelungen, das Rätsel zu lösen. Meine Untersuchung des Herrn Schroth hat mich zu einer ganz außerordentlichen Entdeckung geführt. Herr Schroth ist nämlich das Opfer eines Bazillus geworden, der — wie ich mich bei Beaugenscheinigung Ihres Parkettes überzeugt habe, Herr Direktor — in Ihrem Theater in Hunderten von Exemplaren lebt. Ich habe mich nun natürlich nicht damit begnügt, das festzustellen. Nein, ich habe auch Ihr Publikum, Ihre Kritiker befragt. Und sie alle erinnern sich ganz typischer Erscheinungen, die immer in demselben Augenblick sich zeigten, wo in Ihrem Theater der Vorhang hoch ging und sich das Haus in Dunkelheit hüllte. Der Zustand beginnt mit einem Erschlaffen der Lachmuskeln. Man ist ins Theater gekommen, um zu lachen, und man ist doch nicht imstande dazu. Der Fortgang des Zustandes drückt sich dann in zwei einander völlig widersprechenden Extremzuständen aus. Entweder, man schläft nach langem krampfhaften Gähnen fest ein. So ist auch der Fall des Herrn Schroth zu erklären, zu dem ein Bazillus, der im leeren Parkett kein Opfer fand, auf die Bühne gesprungen ist. Oder, man wird nicht schläfrig, sondern turbulent, muß pfeifen, johlen, trampeln, schreien. Unmittelbar darauf folgt gewöhnlich ein starker Durchfall. Na, Sie wissen ja, Herr Direktor.

Direktor: Und die Medizin gegen diese Seuche?

Theaterarzt: Eine gründliche Meta-Morphose. Vielleicht denkt der Besitzer des Hauses vor Beginn der nächsten Saison statt an die ‚Fremde Frau' — oder besser gesagt: an die theaterfremde Frau — endlich an einen fremden Herrn. Das wäre ein Radikalmittel, aber es würde sicher helfen. Dem Theater, dem Publikum, der Kritik und Herrn Schroth.

Rundschau

Die Zauberflöte in Leipzig

Die Neueinrichtung der Mozartschen Zauberflöte für das leipziger Neue Stadttheater bedeutet eine weitere Etappe auf dem Wege des Opernleiters Hans Loewenfeld: ältere, an bedeutenden Schwächen des Librettos krankende Meisterwerke der theatralischen Komposition durch eine Neugestaltung der Bühnenhandlung und Neuinszenierung mit peinlicher Wahrung von Wort und Ton unsern seit Wagner gesteigerten literarischen Ansprüchen näher zu bringen. Die Schwierigkeit bei dem Konglomerat von Unsinn und Genialität, das Schikaneders Zauberflöte darstellt, ist bekannt. Goethes Schwager, Vulpius, hat mit einer Umdichtung des Textes kläglich Schiffbruch gelitten. Obwohl sie Goethe für die weimarer Bühne annahm, bedeutet sie doch nur eine vermehrte Trivialisierung des Trivialen und ist lediglich ein Dokument dafür, wie fern Goethes Zeit im Grunde noch Mozarts

Musik stand. Hans Loewenfeld packt die Sache viel geschickter an. Seine Leitideen sind: Durch Umlegung einzelner Szenen sollen die rohern Wirkungen der alten Zauberposse abgeschwächt und der sittliche, das Schikanedersche Machwerk immer noch wieder rettende, mit dem Freimaurersinn verquickte Läuterungsgedanke schärfer herausgearbeitet werden. Damit wird eine Art höherer Einheit der Dichtung und logischere Folge der bunten und zerrissenen Bühnenvorgänge angestrebt. So gelingt es Löwenfeld, durch Umlegung die ersten Szenen der beiden Hauptcharaktere Tamino und Pamina sowie die heitern des Naturpaares Papageno-Papagena zusammenzuschließen, indem er unter völliger Wahrung des ersten Aktes den zweiten in zwei große Abteilungen gliedert und ihm einen weit kürzern dritten Akt folgen läßt, der die ersten Läuterungs- und Prüfungsszenen in ununterbrochener Reihe bis zum glücklichen Ende bringt.

Das sind geschickte und wohlbegründete dramaturgische Eingriffe, die man gelten lassen muß. Allerdings schaffen sie einen Eindruck, der den ursprünglichen Singspiel-Charakter der Zauberflöte denn doch stark verwischt. Der Humor, die Naivität dieser rechten Maschinenkomödie wird zugunsten einer sehr verdüsterten Feierlichkeit arg zurückgedrängt. Diesen Eindruck verstärkten noch Heinrich Leflers wundervolle neuen Dekorationen, verstärkte die ganze Art der neuen Inszenierung. Bühnenbilder von märchenhafter Pracht und Schönheit! Es bedürfte eines eigenen Aufsatzes, sie zu beschreiben, und doch wäre dem Leser ohne Anschauung nicht damit gedient. Drum mag hier das ganz neue Prinzip dieser Ausstattung um so schärfer betont sein. Sie verzichtet auf die herkömmlichen Requisiten der Kulissengassen und Soffiten. Das Bühnenbild spannt ein aus mächtigen Quadern vorgetäuschter plastischer und stehenbleibender Rahmen ein. So üben die meisterhaften Schilderungen von Naturvorgängen (Mond- und Sonnenschein, Sternenlicht, Gewitter, jagende Wolken) bei der Weite und Tiefe des Himmels eine unmittelbar mächtige Wirkung. Die Säulen des Sonnentempels erscheinen, natürlich stark verkürzt, in wirklichen Dimensionen, die Illusionen der Perspektive werden vollkommen ausgenützt. Natur- und Kulturdokumente sind stilisiert, das altägyptische Element ist deutlich, doch unaufdringlich betont. Technisch ergab sich die Notwendigkeit rascher Verwandlungen und Wandeldekorationen.

Aber der Gesamteindruck rief bei mir in weiterm Verlaufe, bei aller begeisterten Zustimmung zur Grundidee, ein gesteigertes ästhetisches Mißbehagen hervor. Es resultierte aus dem absichtlich oder unabsichtlich deutlich werdenden Bestreben, aus dem Singspiel ‚Zauberflöte‘ ein merkwürdig mit Ingredienzien aus Meyerbeers großen Ausstattungsopern und dem Wagnerschen Bühnenweihfestspiel gemischtes Neues zu schaffen. Die unerhörte Pracht der Bühnenbilder, die Ausstattung absorbierte den größten Teil des Interesses. Ein Bild schlug, bei immer gesteigerter Ermüdung des Zuschauers, schließlich das andre tot. Die Verdüsterung der Handlung durch stärkste Betonung der Läuterungsidee, die ans Rheingold, an Parsifals Gang zum Gral gemahnenden Wandeldekorationen versetzten uns mit der überlangen, mehr als vierstündigen Dauer der Aufführung beinahe ins bayreuther Festspielhaus. Doch es blieb so viel pomphafte äußere Theatralik, daß der Zeiger des Ganzen immerhin mehr auf die Große Oper

und Ausstattungsfeerie Meyerbeers denn auf das Mysterium von Wagners Parsifal gestellt blieb. Aus der alten, genial auf alle Instinkte des großen Publikums spekulierenden Maschinen-‚Komödie' ward eine neue, mit den allermodernsten Mitteln unsrer Bühnentechnik raffiniert arbeitende ‚Maschinen'-Komödie, aus dem Singspiel ein den gänzlich mangelnden dramatischen Gehalt vortäuschendes Weihe- und Ausstattungs-Festspiel, das ja im letzten Grunde ganz gewiß das unendliche Verdienst beanspruchen darf, unsern durch schablonenhafte Inszenierung gänzlich gesunkenen Anteil an Mozarts Meisterwerk wieder zu beleben.

Es ist klar, daß diese Art der Inszenierung auch einige ungewohnte musikalische Neuerungen brachte. Sie waren fast durchweg als sehr glücklich zu bezeichnen. Erlösend wirkte der unsichtbare und in seiner mild-erhabenen Wirkung mächtig gesteigerte Vortrag des nun freilich notgedrungen während der Wanderung und Wandeldekoration mehrfach wiederholten Priestermarsches und des Chores ‚O Isis und Osiris'. Auch gegen den unsichtbaren und doppelt gespensterhaft wirkenden Vortrag der Choralweise: „Der, welcher wandert diese Straße" wird man nichts einwenden können. Nur als Pamina und Tamino sich finden, müßten diese von geisterhaften Flammen überstrahlten Kolosse schweigen.

Die Aufführung? Das Erreichte kann in Anbetracht unsrer technischen Mittel und gesanglichen Kräfte hervorragend genannt werden. Unendliche Mühen und nächtliche Proben, Schwierigkeiten und Hemmungen aller Art hatte man überwinden müssen. Aber wirklich Mozartischen bel canto hörte man nur von Fräulein Marx. Kases Papageno war darstellerisch glänzend, die übrigen Mitwirkenden boten sämtlich ganz Vortreffliches. Seele der musikalischen Interpretation war Kapellmeister Richard Hagel. Er hat gezeigt, daß ein phantasievoller und feiner Musiker Mozart so gut wie Wagner gerecht werden kann. Die ungemein großen Schwierigkeiten der Regie wurden von Hans Loewenfeld fast vollkommen bewältigt. Alles in allem: Leipzig hat eine ‚Zauberflöte' zustande gebracht, um deren Ausstattungsfeerien allein es sich lohnt, eine artige Bahnreise an die Pleiße zu machen. Walter Niemann

Variétékritik

Seit Willibald Stilpe an der Haltbarkeit eines Strickes zugrunde gegangen ist, haben Berufene und Unberufene wiederholt die Veredelung des Variétés gefordert. Eine umfangreiche Literatur beschäftigt sich mit dieser Frage. Und den theoretischen Erörterungen sind auch praktische Versuche gefolgt. (Wolzogens Ueberbrettl und die münchner elf Scharfrichter dürften die bemerkenswertesten sein.) Aber alle diese Versuche mißglückten und mußten mißglücken. Sollte die Reformbewegung Erfolge haben, so war es notwendig, entweder neue Mustervariétés zu schaffen, oder die vorhandenen Spezialitäten-Theater selbst zu verbessern. Statt dessen schuf man Ueberbrettlhäuser, die mit dem landläufigen Variété nichts gemein hatten und wohl auch nichts gemein haben wollten. Die einfach einem theatermüden (oder richtiger: theaterfaulen) Publikum eine flüchtige Modelaune bedeuteten. Eine Modelaune. Wie die Korsofahrten, wie der Fünf-Uhr-Thee oder der Topfhut. Heute ist das Ueberbrettl vergessen, und was wir noch als ‚Cabaret' dahinsiechen sehen, ist nichts andres als unser altes liebes Tingeltangel-Ungeheuer, ins rein Erotische übersetzt. Es sind

teilweise sogar die lieben, alten Chanteusen, die uns jetzt im Cabaret so gut gefallen, wie sie uns einst (. . schön war die Jugend . .) in der Elsasserstraße gefielen. Das Variété selbst hat von dem seligen Ueberbrettl nichts übernommen.

Das ist nur zu natürlich. Das Variété glaubte, in dem Ueberbrettl nicht ein leuchtendes Vorbild, sondern eine Konkurrenz erblicken zu müssen. (In Wirklichkeit mit Unrecht: das Durchschnitts-Variétépublikum hat von dem Dasein der Ueberbrettl kaum Notiz genommen.) Man wartete also ab. Wäre das Variétépublikum in den Wolzogenschen Kunsttempel geströmt, so wären schon die Aktionäre der Spezialitätenbühnen für eine Reformierung der Variétékunst eingetreten. So jedoch blieb alles beim alten. Das Publikum wollte es so. Das Ueberbrettl ist tot: das Variété lebt und gedeiht. Und ist heute noch so reformbedürftig, wie es früher reformbedürftig war. Und es ist auch reformfähig!

Aber — und das ist das Malheur — wir sind noch immer daran gewöhnt, das Spezialitätentheater verächtlich abzutun. Wir übersehen dabei, welche Rolle die Variétékunst im Leben unsers Volkes spielt. Wir unterschätzen den Variétébesucher. Seht euch die Stammgäste unsers Apollotheaters, unsers Wintergartens an. Sind es stumpfsinnige Trottel? Es sind richtige Bürger. Es sind die selben Bürger, die anderswo als der ‚Kern' der Nation angesprochen werden. Sicher haben sie zu Hause ihren Goethe und ihren Schiller. Sicher begeistern sie sich auf Befehl des Wandkalenders für alles Gute, Schöne und Edle. Aber das wird sie nicht abhalten, der zehnten Muse treu zu sein. Nicht aus blinder Liebe zum Brettl. (Sie würden in vielen Fällen das Theater vorziehen.) Aber ein Theaterbesuch verlangt ‚Stimmung'. Der brave Bürger nun ist nach des Tages Mühen den Anforderungen, die ein ernstes Stück an die Aufmerksamkeit des Zuhörers stellt, nicht gewachsen. Er sucht leichte Kost. Die bietet das Variété.

Wir werden also den Bürger nicht aus dem Variété locken. Wir können aber dahin wirken, daß die Variétékunst verbessert wird. Das moderne Spezialitätentheater ist nun einmal ein Machtfaktor, mit dem wir rechnen müssen. Was taugt es, das zu übersehen? Wir schädigen schließlich uns allein. Denn ob das Brettl auf den Kunstsinn des Volkes verderblich wirkt oder segensreich, das hängt letzten Endes von uns ab. Wir haben es in der Hand, das Variété in unserm Sinne zu veredeln. Indem wir uns mit ihm beschäftigen. Indem wir unsre Kritiker ins Spezialitätentheater schicken.

Schaffen wir eine Variétékritik.

Nehmen wir doch endlich das Brettl ernst. Es ist kein ‚notwendiges Uebel'. Wir brauchen das Variété, weil wir die Kunst einer Ruth St. Denis nicht entbehren wollen, weil eine Fuller, eine Guilbert, weil die Wiesenthals einen würdigen Rahmen für ihre Sonderkunst brauchen. Sie gehören nicht in den Konzertsaal. Sie sind kein Pausenfüllsel für das Theater. Deshalb brauchen wir das Variété: Als Kleinkunst-Theater.

Schaffen wir eine Variétékritik.

Die Waschzettel und die Reporternotizen über Premieren der Spezialitätenbühnen sind nachgerade eine Gefahr. Ein Beispiel. Die drei Schwestern Wiesenthal haben im Monat März im berliner Mozartsaal gastiert. Und sind in der Presse unter dem Strich gepriesen worden. Im April finden wir die Tänzerinnen im berliner Apollotheater. Unter ‚Lokales' schreibt der Reporter: „Als angenehme Tän-

zerinnen sind drei Schwestern Wiesenthal zu nennen". Der Reklameheld Harry Houdini wird mit langen Leitartikeln bedacht. Die Schöpfung der Denis ist mit dem Wörtchen ‚eigenartig' abgetan. So wird die Urteilslosigkeit der breiten Masse gefüttert. So wird das Kunstverständnis im Volke getilgt. So wird das Variété zur unmoralischen Anstalt.

Variétékritiker täten not. Dem Publikum fehlt heute jeder Maßstab, um sich selbst ein Urteil bilden zu können über das, was ihm im Variété geboten wird. Und unter den Artisten herrscht die Tricsucht. Der Kritiker wird also vorerst die Rolle des Lehrers und Mahners zu übernehmen haben. Er wird sein Gut und Böse begründen müssen wie der Theaterkritiker. Er soll ein Stück Wildnis der Kunst dienstbar machen. Die Tagespresse muß sich endlich dazu bequemen, neben den Theater- und Konzertkritikern auch sachverständige Variétérichter zu beschäftigen. Freilich: das Angebot wird rar sein. Holzböcke tuns hier nicht. Das Variété soll doch von den Reportern befreit werden. Aber schließlich ist das nur eine Magenfrage. Material ist leicht zu finden. Ich denke hier an Rudolf Kurtz, an Heinrich Lautensack, an Ferdinand Hardekopf und andre. Sie können der Variétékritik den Weg ebnen, können vorbildlich wirken. Und Verleger, die zu Reklamezwecken einen luftscheuen Pseudo-Wright importieren, werden auch die Mittel anwenden wollen, um solche Mitarbeiter zu gewinnen. Franz Pfemfert

Schillers Dramaturgie

Unter diesem Titel hat Otto Falckenberg die Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Schillers, die Drama und Bühne betreffen, gesammelt und ausgewählt und als zweiten Band der ‚Deutschen Dramaturgie', die Wilhelm von Scholz bei Georg Müller in München herausgibt, erscheinen lassen. Im Vorwort seines Sammelwerks meint Wilhelm von Scholz, seine ‚Deutsche Dramaturgie', die sich darauf beschränkt, theatralische Schriften und Bemerkungen unsrer bedeutendsten Dramatiker ohne Kommentar zusammenzustellen, führe damit näher an die Quelle, als die Lehrbücher dramatischer Technik. Wenn es sonach Zweck dieser Bücher ist, uns wirksame Erkenntnisse, das heißt: Genußmöglichkeiten dramatischen Schaffens zu vermitteln, dann durfte man Schillers Dramaturgie der Sammlung nicht einfügen und Otto Falckenberg — bei aller Wertschätzung seiner dichterischen und kritischen Qualitäten — mit der Besorgung dieses Bandes nicht betrauen.

Schillers theatralische Theorie wurzelt durchaus in der zeremoniös linienhaften, gräzisierenden Aesthetik der klassischen Zeit und vermag uns lebendige, genußfördernde Erkenntnis so wenig zu erschließen, wie die emsig um die Wahrheit sich mühenden, lieben und, ach, so engen Bücher Winckelmanns uns die Antike näher bringen. Es kann somit eine Zusammenstellung dramaturgischer Schriften Schillers nicht für den Kunstgenießer, sondern nur für den literarhistorisch oder kulturgeschichtlich Interessierten von Belang sein. Der ernsthafte Literarhistoriker findet aber in den sorgfältigen, kritischen Schillerausgaben das Material so übersichtlich geordnet und in der umfassenden Schillerliteratur so viele gescheite und erschöpfende Bücher über des Dichters Aesthetik, daß dem Werk Falckenbergs nur dann ein gewisser

(lexikalischer) Wert zugesprochen werden könnte, wenn es das Material lückenlos und übersichtlich geordnet vereinte. Falckenbergs ‚Schiller‘ nun verwendet nur einen Teil des Materials und diesen nur mit Lücken, die einen richtigen Gesamteindruck unmöglich machen, und in einer durchaus dilettantischen Anordnung.

Nicht berücksichtigt ist zunächst das ganze reiche Schriften- und Briefmaterial, in dem Dritte theatralische Aeußerungen Schillers übermitteln. Und während die langen und langweiligen, lahm und verdrossen geschriebenen Carlos-Briefe aufgenommen sind, während so belanglose Dinge wie ein Szenarium zum ‚Tell‘ aus einem Brief an Iffland eingefügt sind, blieb der umfassende dramatische Nachlaß, die reichste Quelle Schillerscher Dramaturgie, fast ganz unberücksichtigt. Während die Selbstrezension über ‚Die Räuber‘ mitgeteilt ist, das Avertissement zur ersten Aufführung, die Vorrede und die unterdrückte Vorrede, ist der Plan zum zweiten Teil, offenkundig das dramaturgisch Interessanteste über die ‚Räuber‘, übersehen. Uebersehen ist weiter der Plan einer mannheimer Dramaturgie, übersehen die Entwürfe zum Menschenfeind, zur Agrippina, zum Themistokles, zum Schiff, zu den Flibustiern, zu Rosamunde, zu Narbonne, zur Polizei, zur Gräfin von Flandern, zur Prinzessin von Celle, zu Elfriede, zu den Maltesern, zu Warbeck. Und von den Entwürfen zum ‚Demetrius‘, die den wundervollsten Einblick in das Wesen der Schillerschen Dramaturgie gewähren, ist kein Sterbenswörtchen erwähnt. Diese wertvollste Fundgrube für jeden, der Schillers Art und Kunst kennen lernen will, durfte Falckenberg nicht ausschließen. Denn dadurch, daß sein Buch die theoretischen Schriften über ‚Don Carlos‘ und ‚Die Braut von Messina‘ besonders betont, weckt es die schiefe Vorstellung, daß der Dramaturg Schiller von der Idee ins Besondere gegangen sei. Wie falsch aber diese landläufige Meinung ist, beweisen eben die von Falckenberg übergangenen Entwürfe. Und vor allem die Pläne zum ‚Demetrius‘ zeigen aufs klarste, wie Schillern erst aus dem Zusammenprall lebendig geschauter Personen, aus dem Ineinander fest und sicher gefügter Handlungsmomente die krönende Idee erwuchs.

So scheint mir Falckenbergs Meinung, sein Buch spiegele Schillers Werdeprozeß in seinem ursächlichen Zusammenhang, sehr überheblich, wie ich denn überhaupt den Versuch, Schillers Kunst in einer zwei Seiten langen Vorrede in eine überzeugende Formel zu bringen, für dilettantisch halte. Dilettantisch ist weiter die chronologische Ordnung des Materials, die freilich sehr bequem, aber bei dem Schleifengang, den Schillers Entwicklung genommen, hier durchaus unangebracht scheint. Es ist charakteristisch, daß Kant, der doch diesen Schleifengang verursacht, in dem vierhundertsechzig Seiten starken Werk überhaupt nicht erwähnt ist. Gerügt sei endlich noch die lässige Behandlung des Namen- und Sachregisters, das bei derartigen Werken lexikalischen Charakters eine sehr wesentliche Rolle spielt. Wenn ein solches Register brauchbar sein soll, dann darf es nicht nur mit willkürlich hingesetzten Worten, sondern muß — das weiß jeder Germanist im zweiten Semester — mit Begriffen operieren.

Wilhelm von Scholz aber wird gut daran tun, mit der Besorgung der

weitern Bände seiner Dramaturgie nur geschulte Literarhistoriker zu betrauen. Lion Feuchtwanger

Der Deutsche und sein Deutsch

In den Feuilletonspalten von Scherls rotem ‚Tag' treibt neben bessern Männern leider auch der Herr Doktor Ernst Wachler allwöchentlich sein Wesen. Dieser Mann ist einer jener Teutomanen, die es für Kulturmenschen schwer machen, sich zu einem deutschen Nationalgefühl zu bekennen. Man muß erst die Furcht überwinden, mit Leuten vom Schlage des Herrn Wachler verwechselt zu werden. Diese Leute hegen ihr Deutschtum weniger im Blute, um alle lebendig ergriffenen Dinge in seine Besonderheit einzutauchen: sie haben es im Munde als eine immerdröhnende Phrase, mit der sie statt jedes lebendigen Inhaltes ihre hohle Rede anfüllen. Statt mit deutschen Wirklichkeiten in einer realen Welt leben diese nationalistischen Pfaffen mit dem bloßen Adjektivum ‚deutsch' im Leeren. Herr Wachler, zum Beispiel, spricht unaufhörlich von der Erneuerung des deutschen Dramas für das deutsche Volk durch die Behandlung deutscher Geschichte im deutschen Geist. Wie sehr aber von der Wirklichkeit dies Deutschtum entfernt ist, beweist Herr Wachler durch folgendes ‚Deutsch':

> Es sind Gumppenberg im Grunde nur zwei Szenen gelungen, die dramatisches Leben erfüllt: die, wo die Königin ihren Gemahl als den allzuharten Richter ihrer Brüder verläßt, und die schöne von der Geschichte gegebene Schlußszene des Werkes, da der sterbende Konrad die größte Tat seines Lebens vollbringt und, sein Lebenswert und dessen Mißlingen überschauend und sich selbst bezwingend, als letzten Willen seinem Gegner, dem klugen und starken Sachsenherzog Heinrich, durch seinen widerstrebenden Bruder Eberhard von Franken die deutsche Königskrone überbringen heißt.
>
> Der Stil ist maßvolle Prosa.

Wachlers Stil scheint mir mehr eine maßlose Prosa. Zumal er fortfährt:

> Einiger feinerer Züge entbehrt Gumppenberg nicht: so wenn er den König stets von den höchsten Würdenträgern der Kirche — übrigens selbstsüchtigen und habgierigen Männern — umgeben und schließlich verlassen zeigt und dabei den tiefen Widerwillen des deutschen Volkes gegen die ‚Pfaffen', zumal in der Denkart des Sachsenherzogs, der Widukinds Enkelin zum Weibe hat, darstellt.

Dieser Teutpriester ahnt nicht, daß sein Stil teils schlicht falsches Deutsch, teils abscheulich verknöchertes Schullatein ist. Und es ist entschieden einer der ‚feinern Züge', wenn so die Rede den Redenden selbst dementiert, der uns mit dem unablässig gehäuften Wort ‚Deutsch' die reine Aussicht auf jedes ernste Problem verbauen möchte.

Julius Bab

Die Vaudevillefabrik

Daß die Herren Flers und Caillavet Leute von Geist und Witz sind, gehört bereits zu den Gemeinplätzen. Sie besitzen das Geheimnis der „alten gallischen Heiterkeit", sind muntere Plauderer, und von jedem ihrer Stücke versichern die Kritiker, es sei beinahe ein Lustspiel, beinahe eine Satire, beinahe ein Meisterstück. Dieses ‚presque', hinter dem französische Ironie sich so gerne verschanzt, wenn sie nicht mit der Wahrheit herausrücken will: daß eigentlich, in der Nähe besehen, die gerühmte Novität so gar nicht neu oder originell ist — ist die typische Fabrikmarke für derlei leichte Ware geworden. Und in der Tat: wenn man diese Saisonerfolge ein Jahr später unter die Lupe nehmen wollte, gäbe es seltsame Ernüchterungen. ‚Miquette et sa mère' erwiese sich da als ein harmloser Vaudeville-Abklatsch, ‚L'amour veille' als ein neu aufgebügelter Françillon-Stoff, der unheimlich fadenscheinig geworden. Aber derlei

Experimente zu machen, fiele niemandem ein; denn in Wahrheit sind diese Sächelchen nur für eine ganz bestimmte Gesellschaftsschicht geschrieben, ganz bestimmten Darstellern auf den Leib geschnitten. ‚L'âne de Buridan', der neueste Erfolg des Gymnase, beweist dies wiederum. Das Stück besteht nur aus Witzen, aus liebenswürdig stachligen Aperçus, aus all den Bonmots, die ein Jahr hindurch in den Salons aufflatterten, stellt also eine Art Revue der aktuellen, amüsanten ‚potins' dar. Buridans Esel, der zwischen zwei Heubündeln vor Hunger umkommt, da er sich für keines der beiden entscheiden kann, ist der gute Junge George Boullains, der von drei Frauen geliebt wird und nicht weiß, welcher von den Schönen er das Schnupftuch zuwerfen soll. Die erste ist die Chanteuse eines Café-Konzert, die zwei andern sind die Frau und die Maitresse seines besten Freundes, des Diplomaten Versannes. Man sieht da schon, daß die Autoren sehr moderne Ideen verfechten, und ein Anhänger der alten französischen Galanterie würde diesem unentschiedenen Neurasthenifer entrüstet zudonnern: „Dekadenter Schwächling! Ich, zu meiner Zeit, hätte sie alle drei genommen!" Diesen Georges Boullains liebt aber die erquicklich unmoderne, gräßlich verzogene Micheline, Mündel von Versannes, und da ihr Ideal keine Miene macht, sich zu erklären, hilft sie ihm selbst auf die Sprünge, klettert zu diesem Behufe eines Morgens um vier Uhr in sein Schlafzimmer, um ihn zum Krabbenfang abzuholen (vergessen wir nicht, daß wir uns in einem Badeorte befinden, und daß die Rolle der Kurmusik, zu allen gelegenen Momenten irgend einen banalen Walzer zum besten zu geben, aufs gründlichste ausgenützt ist!). Boullains aber bleibt störrig, und Micheline flüchtet sich verzweifelnd zu irgend einer alten Tante, nachdem sie den Esel schnell noch mit seinen beiden Flammen entzweit hat. Die Chanteuse hat er schon früher selbst verabschiedet und säße nun als Liebhaber verteufelt auf dem Trockenen, wenn nicht unterdeß Micheline wieder zurückgekommen wäre und sich des Abends bei ihm einfindet (fragt nicht: warum und wieso? Ihr werdet es nie erfahren). So viel Beharrlichkeit muß auch den Willenschwächsten aufrütteln, und so kommt Boullains zu der Erkenntnis, daß er eigentlich Micheline rasend liebt. Dies hat einen Akt zuvor schon Versannes erraten — wozu wäre er sonst ein Diplomat? — und hat ihm in einem zurückgelassenen Brief im vorhinein seine Einwilligung als Vormund gegeben. Diese Epistel schiebt Boullains der kleinen Micheline, die inzwischen, von Müdigkeit und Liebeskummer überwältigt, auf dem Sofa eingeschlafen ist, in die Hand und schleicht sich dann behutsam aus dem Zimmer. Ein ganz artiger Schluß, der grämliche Nörgler allerdings nicht für die Plattheit der Fabel entschädigen wird. Aber denen möge gesagt sein, daß man nicht ins Gymnase kommt, um zu kritisieren. Sie sollen sich getrost auf die Autoren verlassen. Die kennen ihr Stammpublikum, das sich erst während des zweiten Aktes einfindet und beim dritten bereits unaufmerksam wird. Und falls die einzelnen Vorgänge wirklich allzu dürftig aneinandergekleistert sind — wozu hätte man denn so beliebte, verhätschelte Darsteller wie die Marthe Regnier, Dumeny, Dubosc, die selbst aus der nichtigsten Rolle etwas machen? ‚L'âne de Buridan' triumphiert also, wenigstens in Paris, und bei dem gegenwärtig so schwungvollen Export der Marke Flers und Caillavet werden auch bald alle guten Europäer konstatieren

können, wie es in diesem Heilsjahre 1909 um den pariser Esprit bestellt war.
Franz Farga

Aus Hamburg

Der status praesens ist: Wir schicken uns allmählich an, eine ärmste Saison ohne Messe, ohne Kadosch zu begraben. Hamburgs Elitetheater brachte kürzlich eine Aufführung von Shakespeares drittem Richard heraus, wobei Montor und Kreidemann ihre Gangart als Richard Gloster zeigten. Max Montor agiert ihn als Figur. Dieser intelligente Künstler berührt nie metaphysische Urgründe, veräußerlicht auch den Richard, gibt ihm neue Trachten, macht ihn körperlich-seelisch auffallend. Diese schillerisch-rhetorisch veranlagte Statue wirkt noch am stärksten, da sie beim Aufgehen des Vorhangs von den treuen Dienern als königliches Prinzip akklamiert wird. Tatar (mehr von Marlowe als von Shakespeare), Tamerlan, despotischer Götze. Eine Maschine, die Phrasen herausschleudert und bald wie ein Vogel aus einem Märchen Arabiens oder Glockotonias, bald wie ein Eskimo aussieht. Aber nicht etwas, das mir eine nie erlebte Sensation von Shakespeares drittem Richard vermitteln könnte. Franz Kreidemann sentimentalisiert die Yorkische Ferocicität. Es ist womöglich seine Ansicht, daß der Richard in Wirklichkeit schmerzliche Gründe hat. Jenen Eingangsmonolog habe ich denn in der Tat nie so wider alle deklamatorischen Gewohnheiten ins Seelische transponiert empfunden. Aber hernach hat Kreidemann nur noch aufblitzende Momente von wilder Wahrheit. Höchst textunsicher, nimmt er das Zittern, Farbewechseln, Atemwürgen, die Kunst des Tragödienspielers am wörtlichsten. Solche hübsche manière d'être reicht aber nach Qualität und Intensität zum Richard lange nicht aus.

Herr Karl Wilhelm Röttiger eifert in dem Lustspiel ‚Moderne Erzieher', das vom Thalia-Theater gastfreundlich empfangen ward, wider die Phrase in Politik, Moral, Geistigkeit. Das heißt in diesem Falle gegen Jugendbildner ohne Oberlehrertitel, Frauenrechtlerinnen, Volksbeglücker, Kunsterzieher und andre Privatdozenten. Wie man dialogisiert, lauwarme Handlungen einfädelt und verknüpft, Knoten löst, Hauptpersonen zu längerm Verweilen einlädt, hat der Verfasser aus Lessings ‚Minna', Freytags ‚Journalisten' und vermutlich aus ein paar sanftern Franzosen mehr oder weniger gelernt. Wie heißt der Dramaturg, der dieses umfassende und tiefe Werk für ein Theater angenommen hat, das weder in Adelnau noch in Quezatenango steht?

Herr Paul Zoder ist nicht hamburger Gymnasialprofessor (wie der vorgenannte Herr Röttiger), sondern hamburger Schlosser. Er hat ein Stück geschrieben: ‚Der Lumpenpastor', für dessen Aufführung man dem Volksschauspielhause immerhin dankbar sein darf. Paul Zoder bringt christliche Nächstenliebe, nicht blasse und körperlose, sondern konkrete, werktätige, mit stärkerer Speise, mit neuerblühter Erotik in Kontrast. Die liebevoll Emporgerichtete lechzt nach jener andern Liebe, und der reine priesterliche Tor vermag sie physisch nicht zu reizen. Hier haben Ibsen und Tolstoj abgefärbt; was sehr zu Gunsten des Autors spricht, der nur noch einige konventionelle Anschauungsbilder und Figuren über Bord werfen und die buchdeutsche Note überwinden muß, um mehr als von kulturkritisch-ethischem Standpunkte zu interessieren.
Arthur Sakheim

Der unverstandene Mann

Der wahrhaft unverstandene Mann ist nicht Hans Hieronymus Hugenbach, der ‚Held' der Wolzogenschen ‚Komödie'. Das ist auch nicht Wolzogen selber, wenn er sich schon vor der Aufrichtigkeit seiner Kritiker abermals in diese Pose retten wird. Der wahrhaft unverstandene Mann ist Reinhardt. In ‚Wolkenkuckucksheim' war man nur vor Langerweile vergangen und hatte sich im übrigen vor kunstpolitischen Rücksichten beschieden. Hier bekam man eine belegte Zunge, wie in der Blütezeit Neumann-Hofers, und die Beschämung war groß. Auf wen hatte Reinhardt bei dieser Wahl gerechnet? Von seinen Anhängern war kein Pardon zu erwarten, und das Publikum des ‚Husarenfiebers' ist für die Kammerspiele nicht bemittelt genug. Von der Art, beileibe nicht vom Range dieses Schwankes ist der Wolzogensche Scherz. Er muffelt von schäbigster Spießbürgerlichkeit, tut die geistigen Regungen unsrer Gegenwart mit banausischen Schlagworten ab und läßt nicht unangedeutet, daß im Felde der Mann noch eins so viel wert ist. Muß man darüber streiten? Meinetwegen soll es Wolzogen, da er sich sonst an seiner Aufgabe die Zähne ausbeißen würde, nicht einmal verwehrt sein, einem untadelig strammen Vaterlandsverteidiger einen sanftkretinierten Geisteskämpfer gegenüberzustellen. Er ist aber genau so verblendet wie das treue, deutsche, schollenzähe und mannhafte Herz Oscar Blumenthal, der sich auch niemals damit genügt hat, die modernen Vergifter des reinen arischen Schrifttums in ihrem Beruf madig zu machen, sondern stets zugleich getrachtet hat, ihnen die bürgerliche Ehre abzuschneiden. Wolzogens Hugenbach ist zunächst nur ein kurzstirniger, großmäuliger, phrasentrunkener, selbstsüchtiger, arbeitsscheuer Dichterling aus Hjalmar Ekdals weitverzweigtem Geschlecht, um allmählich in eine Kriminalität hinunterzurutschen, der gegenüber ein Kolonialoberleutnant mit sauberer Conduite allerdings leichtes Spiel hat, die aber für das menschliche Wesen von Poeten auch nicht im geringsten charakteristisch ist. Als schließlich alles um diesen Fanfaron herum verödet und verblödet ist, als die fröhlichen Wirkungen eines handfesten ersten Aktes durch die stillosesten und läppischsten Possengrimassen verdrängt und ausgelöscht sind, hofft man noch eine kleine Weile auf Frau Hugenbach. Sie ist eine Arme im Geiste, hat, in aller Erniedrigung, zweiundzwanzig Jahre bei und mit diesem Komödianten ausgehalten und gehört zu den unproblematischen Naturen, die für den Lebenspartner jeder Lage gewachsen sind, und denen jede genug tut. Es wäre keine Rettung für die sogenannte Komödie, sondern nur in dem Wust von plumper Verlogenheit ein Moment der psychologischen Ehrlichkeit, wenn diese Frau an der Seite ihres Mannes nicht wankte noch wiche. Aber auch für sie hat Wolzogen so wenig Herz, daß er sie im letzten Augenblick mitten durchbricht. Damit war das Stück geliefert, und man mußte Mitleid mit Frau Hedwig Wangel haben, die eine bei ihr nicht ungewöhnliche Eindringlichkeit, aber auch eine bei ihr leider ungewöhnlich gewordene Einfachheit an diese Figur gesetzt hatte und sich am Ende betrogen sah. Daß auch der Rest der Aufführung ein Kammerspiel war, konnte den Ingrimm über diese Zeit- und Materialverschwendung nicht abschwächen, sondern nur verstärken. Als Reinhardt das wundervolle Haus baute, bestand kein Zweifel über seine Bestimmung. Hat er sie mittlerweile ganz vergessen?

S. J.

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

C. R. Nach Ihrem Vertrage sind Sie lediglich als Schauspielerin engagiert. Sie werden die Rolle, die Ihnen übersandt ist, daher nicht ablehnen können, weil Sie Ihrer Meinung nach nicht innerhalb Ihres Rollenfaches liegt. Die mündliche Vereinbarung, man werde Sie in Ihrem Fache beschäftigen, die auch streitig zu sein scheint, wird gegenüber der schriftlichen Abmachung im Vertrage nicht durchgreifen. Das Einzige, was Sie tun könnten, wäre Klageerhebung auf Auflösung des Vertrages wegen böswilliger falscher Beschäftigung, wobei Sie nachzuweisen hätten, daß der Direktor Sie böswillig falsch beschäftigt hat.

Annahmen

Hugo Ganske: Der Trank des Lebens, Schauspiel. Stuttgart, Residenztheater.

Die Bureaukraten, Schauspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Franz Kaibel: Wenn Verliebte schwören, Lustspiel. Weimar, Hoftheater.

Max Treutler: Tatjana, Dreiaktiges Schauspiel. Darmstadt, Hoftheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

23. 4. Theo Seelmann: Herdfeuer, Vieraktiges Bürgerliches Schauspiel. Stuttgart, Residenztheater.

L. Veit: Der Richter, Dreiaktiges Schauspiel. Gotha, Hoftheater.

25. 4. Carl Braunes (Carl Rudolf): Geplagte Ehemänner, Vieraktiges Lustspiel. Königshütte, Oberschlesisches Volkstheater.

Ernst Fritz: Eine verliebte Frau, Komödie. Hamburg, Ernst-Drucker-Theater.

Dr. Schmidt-Steinmann: Verbotene Frucht, Vieraktiges Drama. Leipzig, Alberttheater.

30. 4. Hugo Salus: Römische Komödie, Drei Akte. Breslau, Schauspielhaus.

3. 5. Carl Retziem und Ludwig Auspitz: Sein Rezept, Dreiaktiger Schwank. Altona, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

Hubert Henry: Auf Urlaub, Schauspiel. Altona, Stadttheater.

3) in fremden Sprachen

C. C. Kronström: Der Krater, Soziales Drama. Kopenhagen, Freie Bühne.

August Strindberg: Der Kriegsknecht von Bjalbo, Drama. Stockholm, Svenskatheater.

Neue Bücher

Vollrath von Lepel: Prostitution beim Theater. Zürich, Verlag Volkswort. 40 S. Mk. 1.

Dramen

Heinrich Grünau: Winternacht, Dreiaktiges Drama. Cöln, Jüdischer Verlag.

Kurt Neurode: Potpourri, Einakter. Leipzig, Bruno Volger. M. 1.50.

F. L. Ulrich-Herbst: Sommerreife, Dreiaktiges Schauspiel. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 118 S. M. 1.50.

Zeitschriftenschau

Reinhard Bruck: Bernard Shaw. Masken IV, 36.

Hans Landsberg: Die Heroine des Burgtheaters (Julie Rettich). Masken IV, 35, 36.

Samuel Lublinski: Zur Verteidigung der Tragödie. Der neue Weg 14.

Paul Marsop: Contra Rangtheater. Deutsche Bühne I, 7.

Robert Petsch: Zur Einführung in das Studium Friedrich Hebbels. Germanisch-romanische Monatsschrift I, 1.

Theaterbau

In der Generalversammlung des teschener Theatervereins wurde der Beschluß gefaßt, nunmehr mit dem Bau eines neuen Stadttheaters zu beginnen, da die Sparkasse in Teschen zu diesem Zweck einen Beitrag von 250 000 Kronen gegeben hat. Der Bau wurde den Architekten Fellner und Helmer übertragen.

Engagements

Breslau (Schauspielhaus): Hanns Merck 1909/12.

(Vereinigte Theater): Ch. Willy Kaiser 1909/12.

Bilanzen

Das Märkische Wandertheater hielt im Schillertheater in Charlottenburg die ordentliche Generalversammlung unter Vorsitz des Direktors Schrader ab. Der von dem Vorstande, Herrn Tews, gegebene Geschäftsbericht wurde genehmigt. Die Bilanz schließt trotz unvorhergesehener Ausfälle — wegen des Hochwassers in der Altmark mußte eine Anzahl Vorstellungen ausfallen — so ab, daß die Gesellschaft ihre statutenmäßigen Verpflichtungen erfüllen kann. In den Aufsichtsrat wurden wiedergewählt die Herren: Direktor Schrader, Handelsrichter Nelke, Direktor Dr. Löwenfeld; neu hinzugewählt die Herren: Oberlehrer Dr. Krassowsky (Spremberg), Bürgermeister Mann (Zehdenick), Bürgermeister Schneider (Wittenberge). Anschließend an die Generalversammlung fand eine Konferenz statt, zu der sich Bürgermeister, Vereinsvorstände und andre Freunde des Theaters aus den märkischen Städten zahlreich eingefunden hatten. Nach einem eingehenden Bericht über die Tätigkeit des Theaters, das in 68 Orten 189 Vorstellungen veranstaltete, machte der Leiter, Herr Dr. Emil Geyer, den Vorschlag, die Aufführungen in den einzelnen Städten in einem regelmäßigen Turnus wiederkehren zu lassen. Hieran schloß sich eine sehr anregende Aussprache, in der die Verwirklichung dieses Planes als erstrebenswertes Ziel bezeichnet wurde. In dem Schlußworte betonte der Vorsitzende des Aufsichtsrats die günstigen wirtschaftlichen und künstlerischen Resultate des Unternehmens, die eine ersprießliche Weiterentwicklung verbürgten.

Nachrichten

Das wiener deutsche Volkstheater wurde an die bisherige Direktion auf weitere zehn Jahre verpachtet.

Die Presse

Der unverstandene Mann

Vossische Zeitung: Wolzogen scheint auf dem Boden des ersten Aktes, der sich ihm offenbar leicht bildete, nicht weit gezielt oder sein Ziel nicht scharf ins Auge gefaßt zu haben; da er aus den günstigen Voraussetzungen dramatisches Kapital schlagen will, verwirrt er sich und sein Publikum, indem er an die Äußerlichkeiten derb anknüpft und die feinern Fäden der Anlage fallen läßt.

Morgenpost: Statt eines amüsanten Einakters erreichte Wolzogen eine Komödie in drei Akten, von denen der erste fidel und unterhaltsam ist, die zwei andern zur Hälfte langweilig, zur Hälfte geschmacklos sind.

Lokalanzeiger: In der Komödie soll man nicht vom Stil reden, und so mag konstatiert werden, daß das ganze Stück höchst lustig wirkt, daß es von jenem übermütigen Humor beseelt ist, der Wolzogens Lustigkeit sympathisch macht.

Börsencourier: Als einaktige Groteske für Wolzogens Theater in der Köpenicker Straße wäre dieser ‚Unverstandene Mann' vortrefflich am Platze gewesen: der Autor, der den kleinen Spaß zum abendfüllenden Stück auseinanderzerrt, bleibt ein unverstandener Mann.

Berliner Tageblatt: Der Hauptheld der Komödie ist eine glänzende Komödienfigur in der Idee. In dem Stücke gewinnt sie nur in Worten, manchmal in sehr witzigen, Form. Der Lebensodem und das überzeugende Gesicht einer wirklichen dramatischen Persönlichkeit bleiben ihr versagt. Und ebenso geht es mit den Nebenfiguren.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 20
20. Mai 1909

Der süße Schmerz / von Theodor Lessing

Untersuchungen zur Psychologie des Theaters

Sahst du die Schönheit niemals im Angesichte des Leidens,
Niemals hast du die Schönheit gesehn.

Erstes Kapitel

Falsche Theorien über Schmerzenswollust

Es scheint doch sehr ungewohnt und sehr schwer zu sein, die Vorgänge im eigenen Inneren unbefangen zu beobachten. Es wäre anders nicht möglich, daß über das Thema des ‚Vergnügens an tragischen Gegenständen‘ so viel feine und schlimme Theorien ausgeheckt werden. Theorien, die vielleicht sehr geistvoll, sehr sinnreich, ja geradezu faszinierend sind, aber dennoch, eben weil sie bloße Theorie sind, die einen genau so viel taugen, wie die andern. Denn in Wahrheit ist der Aufklärung des Phänomens der Tragik garnicht damit gedient, daß geistreiche Männer und Frauen irgend welche Weltsysteme an das Drama herantragen. Es käme vielmehr alles darauf an, in die eigene Seele hinabzusteigen, um zu untersuchen, was denn eigentlich im Erleben der durch das Theater hervorgerufenen tragischen Erschütterung erfahren wird . . .

Da scheiden denn zunächst eine ganze Fülle von tiefsinnigen und scheinbar wohlbegründeten dogmatischen Betrachtungsarten aus, die bereits eine feststehende Doktrin, eine Weltanschauung, ein Weltsystem voraussetzen, womit der Philosoph erklärend an Kunstwerke herantritt. Das gilt, zum Beispiel, von der Philosophie Schopenhauers, von der Hartmanns, von der Nietzsches. Wem etwa schon von vornherein feststeht, daß der Genuß des Dramas darauf beruhe, daß wir in einem Bühnenvorgang die „Verneinung des Willens zum Leben", oder die „heroische Resignation des Menschen" erleben, oder wer glaubt, daß das Drama dazu da sei, um Schulbeispiele aufzugeben für irgend einen denkerischen Einfall, etwa dafür, daß „Nichtsein besser als Sein ist", der verbaut sich durch Doktrine die Möglichkeit zur Psychologie des Theaters! Tauche ich aber in mein eigenes Selbst hinab,

um das Rätsel zu lösen, wie es komme, daß das Leiden und der Schmerz im Anblick der Kunst zu etwas Süßem und Genußreichem für mich wird, so finde ich von all den schönen Dingen, die die Philosophen von Aristoteles bis auf Nietzsche hinter der Tragödie aufweisen, ehrlich gesagt, nicht das mindeste in mir vor. Ja, ich bin sogar so skeptisch gegen alle bisherige Theorie des Tragischen, daß ich die Grundtatsache leugne, nämlich die, daß der Schmerz und der Tod, im Bilde der Kunst erlebt, für den Bildhaft-Erlebenden zum Genusse wird!

Wäre es der Fall, so wäre das der perverseste und unnatürlichste Zustand der Welt. Was gesundes Leben von sich abstößt, die Krankheit, die Häßlichkeit, die Schwachheit, das ohnmächtige Leiden, ja, das Sterben — wie sollte das wohl positiv lustvolle Akzente für mich erlangen können? Zu welchen Konfusionen und Wirrsinnigkeiten eine unklare und unmethodische Spekulation über das Wesen des tragischen Erlebnisses gelangen kann, das beweisen die Darlegungen, die kürzlich Richard Dehmel in der ‚Schaubühne' über Tragik und Drama veröffentlicht hat. Der große Dichter zeigt sich von den absurdesten, völlig theoretischen Willkürlichkeiten befangen. Er verfällt sogar neuerlich auf jenen alten psychologischen Unsinn, daß im Genuß der Tragödie der Zuschauer etwas wie ‚Schadenfreude' erlebt. „Der Untergang des in leidenschaftlicher Unvernunft Ringenden", so meint er, erscheine uns wünschenswert, weil „unsre selbstsüchtige Rachgier nach Befriedigung verlangt" . . . „Wir weiden uns an seinem Leid mit jener aus Furchtsamkeit grausamen Wollust, die in primitivster Roheit den Wilden antreibt, seinen gefangenen Feind zu martern, die hinter den naiven Tierquälereien des vor Tieren ängstlichen Kindes steckt, die uns noch heute beim Anblick einer Lynchung oder Hinrichtung beschleicht, und die eben durch die tragische Kunst im Laufe der Jahrhunderte raffiniert und unsern edlern Instinkten entwicklungspflichtig geworden ist" . . .

Ich erwähne diese Sätze Richard Dehmels darum, weil sie typisch sind für eine ganze Gruppe von Willkürtheorien über die Tragödie, die heute zu den überflüssigsten und absurdesten Streitereien führen. Unter den französischen Aesthetikern insbesondere taucht immer neu der Gedanke auf, daß die Tragödie als Kunstform in einer glücklichern und edler gearteten Menschheit immer mehr zurücktreten müsse und vielleicht zum Untergang bestimmt sei. Darum, weil die Lustgefühle, die wir im Anblick und in der Mitahmung des Leidens erleben, sich von der Warte einer höhern und verfeinerten Ethik schließlich nicht rechtfertigen ließen. Und allerdings! wenn man den Genuß etwa des Oedipus oder der Antigone mit dem Genusse einer Hinrichtung, einer Lynchung oder einer Tierquälerei auch nur im allerentferntesten für wesensverwandt hält, dann sehe ich in der Tat nicht ein, wie man einer Aesthetik entgegentreten darf, die den tragischen Genuß mit Stumpf und Stiel ausrotten möchte, weil sie in ihm einen letzten, kulturell überfeinerten Ausläufer des orgiastischen Vergnügens an Stiergefechten oder an Menschenfolterungen im Zirkus sieht. So weit

das tragische Drama solche passivistische Folterungen uns vor Augen stellt, stehe ich keinen Augenblick an, es für eine ästhetisch antiquierte und für verfeinerten Geschmack dem Untergange geweihte Kunstart zu halten. Dies gilt, worauf ich noch ausführlicher zurückkommen werde, in der Tat für sehr weitgeschätzte, allgemein beliebte Werke, etwa für Goethes Faust und Hebbels Maria Magdalene; sie gehören einem ethisch unvornehmen Genre des Tragischen zu . . . Aber Gott sei Dank! der Genuß am Leiden einer uns fremden Persönlichkeit ist gar nicht wesentlich für das Erleben der Tragödie. Oder, richtiger gesagt, einen ‚Genuß am Leiden' gibt es gar nicht! Wo man sich ihm hinzugeben glaubt, tappt man in psychologischer Finsternis. Selbst bei Erscheinungen der ‚Perversion' des Seelenlebens, zumal auf dem Gebiet der Erotik und auf dem der Religion, selbst dann, wenn der Sadist im Leiden-Machen andrer eine Wollust genießt, oder wenn der Masochist in der Selbstgeißelung und Selbstquälerei erotische Genüsse findet, selbst in all diesen Fällen, wo scheinbar die so viel zitierte ‚Wollust des Leidens' unbezweifelbar vor uns steht, handelt es sich um unvergleichlich kompliziertere Akte der Seele, bei denen das Leiden nicht wesentliche Funktion, sondern sozusagen nur Transparent ist, durch das hindurch der Wille und die Aufmerksamkeit sich auf ganz andre Arten lustvoller Erlebnisse hin richtet. Ich bemerke schon hier, was ich nochmals ausführen werde, daß das sogenannt ‚Perverse' (der sadistische Hang, durch Leidenmachen sich selber zu fühlen, oder die masochistische Tendenz, durch die eigene Demütigung und Erniedrigung hindurch für den andern ein Gegenstand der Zuneigung und des Interesses oder Faktor der Macht zu sein) keineswegs an sich abnorm ist. Vielmehr zeigen uns diese erotischen Uebersteigerungen zweier auch in jedem normalen Seelenleben beständig wirksamer Tendenzen nur die hypertrophische Vereinseitigung von Willensanlagen, welche überall, auch in allem normalen Lieben und Hassen, Sympathisieren und Antipathisieren der Menschen mit am Werke sind . . . . .

Wenn ich nun soeben jene Theorie der Tragödie für unsinnig erklärte, welche negative Affektzustände, wie Rachlust, Schadenfreude, befriedigte Grausamkeit hinter dem Genusse eines tragischen Bühnenvorganges sucht, so erscheint mir eine andre Theorie, die heute unzählige Anhänger besitzt, und in den verschiedensten Versionen immer wieder auftaucht, noch weit platter, noch weit ethisch erbärmlicher zu sein. Ich meine die sogenannte ‚Illusionstheorie', wie sie, zum Beispiel, in Frankreich Taine, in Deutschland Konrad Lange vertreten hat. Das Wesentliche an dieser dramaturgischen Plattitüde ist der folgende Einfall. Ich habe, indem ich im Parkett sitze, bei all der Qual und dem Mißbehagen, das mir die im Bühnenvorgang erlebten Leiden verschaffen, immer doch insgeheim-immanent ein beruhigendes Gefühl: „Das alles, was Du da innerlich mitahmst, ist schließlich nicht wirklich!" Es ist nur ein im Bilde, symbolisch erlebtes Menschenelend. So bald das im Bilde erlebte Menschenelend zum realen Elend wird, hört der ‚Genuß' auf. Genußreich und süß ist also der Schmerz im Bilde.

Bitter und schwer ist er in der Realität. Wäre in der Tat dies Bewußtsein einer Illusion (bei der ich nach der Ueberzeugung der Aesthetiker abwechselnd das auf der Bühne Dargebotene ernst nehmen und dann wieder als imaginär und bloß unwirklich mir bewußt mache), wäre dies Pendeln zwischen Sein und Schein wirklich das wesentliche Moment im tragischen Genuß, dann würde ich als Pädagoge empfehlen, sämtliche Bühnenhäuser aufs allergeschwindeste zu schließen. Denn ich könnte mir kaum etwas Erbärmlicheres, Entnervenderes, Entsittlichenderes denken, als diese Sorte von ästhetischem Genuß, bei dem sich Genüßlinge von Gladiatorenspielen des Lebens im geheimen höchst behaglich zuschmunzeln: „Gott sei Dank! Um zehn Uhr ist alles zu Ende!" Wer auf diese Weise mit tragischen Erschütterungen zu spielen pflegt, wer die Leiden der Existenz bewußt als Schauspiel genießen könnte, der müßte notwendig abstumpfen gegen alles Miterleben wirklicher Leiden, müßte vor allem schließlich in bloß ästhetischem, kontemplativem Anschauen der Lebensnot die Fähigkeit aktiven Kampfes und aktiver Reaktion gegen den Schmerz und gegen das Leiden untergraben. Ich will nicht bezweifeln, daß es solche Abarten von Menschentum gibt. Man findet sie in jenen Kreisen, die in einer rein ästhetischen oder in einer metaphysischen oder in einer religiösen Stellung zum Dasein den Sinn des Lebens und der Kunst suchen. Man findet unter den ‚metaphysischen Menschen' (wie sie gegenwärtig bereits wieder in ganzen Rudeln in Berlin, München und Wien auftauchen) gar nicht selten diesen Typus von Seele, der von sicherm Hafen aus Schiffbrüchige ruhig ertrinken sieht und ihnen dabei womöglich geistvolle Vorträge über die Kunst des Schiffbaues hält. Es gibt in der Tat einen Punkt, wo das Leben und die Selbständigkeit der Kunst, der Religion oder Metaphysik den Charakter des Unsittlichen gewinnen kann. Eben deswegen, weil Kunst, Religion, Metaphysik nicht die einzigen und nicht die letzten Lebensinstanzen sind, sondern allesamt um des Menschen willen da sind und um der Steigerung und der Wohlfahrt des Menschen willen, deren letzte Forderung allemal Forderung der Tat ist.

Indessen brauchen wir um diese rein ästhetische Aufgipfelung des Vergnügens an Schmerzen, bei dem etwa eine Gruppe verhungernder Kinder immer eine ästhetisch angeschaute Gruppe (von allerliebst wahrer Form, von reizvollen Farben, von malerischen Gesten) ist, uns hier keine Sorge zu machen. Das Glück der Tragödie kennt gar nichts von ästhetischem Feinschmeckertum im bloßen Bilde des Daseins, das von dem gelebten realen Inhalt abstrahiert. Das Glück der Tragödie weiß auch nichts von jener, an sich tiefsinnigen und schönen Theorie Nietzsches, wonach die Lust am Tragischen daher rühre, daß uns die Kunst ermöglicht, mit all den Ketten und Lasten, Lastern, Schwächen und Gebrechen, die uns im realen Leben drücken, in den idealen Gefilden des ästhetischen Schauens zu spielen. Nein! Es handelt sich bei der Tragödie um eine sehr, sehr ernste Sache! Nicht um ein Spiel oder spielendes Genießen bloßer Bildhaftigkeit. Vielmehr gibt es nirgends, weder in der Tragödie, noch in irgend einer andern

Kunst, diesen Unterschied von Form und erlebtem Inhalt. Wir erleben überall nur Formen und durch die Formen hindurch Inhalte. Beides fällt für die Kunst durchweg zusammen. Nichts kann törichter sein, als die alte Streiterei der Form- und Gehaltsästhetik darüber, ob im Kunstgenuß reale Lebensinhalte oder formale Beziehungen in Frage stehen. Wir erleben in der Tragödie menschliche Aktivitäten, und zwar erleben wir sie hindurch durch das Transparent des Leidens, der Not und des Schmerzes, ja selbst des Unterganges. Unsre Freude also, wohlgemerkt, ist nicht ein Vergnügen am Leiden oder am Tode, sondern ein Vergnügen an bestimmten, aktiven Willenshandlungen und positiven Lebensbewährungen, die allerdings nur erlebt werden können durch das Transparent des Leides hindurch, oder, anders gesagt, die eben durch das Leiden, den Schmerz und den Untergang für unser Bewußtsein ganz neue Akzente empfangen.

(Fortsetzung folgt)

Das bedrängte Herz / von Peter Altenberg

Ich weiß, daß alle meine Freunde meine geliebte Frau umkreisen, wie Wölfe ein ihnen eigentlich bereits ausgeliefertes Menschenkind. Nun gut, so kämpfen wir um sie noch bis zum Schluß fanatisch. Ich würde denjenigen der Verräter aber fast achten, bei dem mir folgendes Experiment gelänge. Ich würde eines Tages zu ihm sprechen: „Siehe, ich bin des Kampfes allzumüde, fühle mich besiegt in meinen armen Nerven. Was ich durcherlitten habe, bleibe vergraben in mir. Nicht sie, nicht dich interessiert es. Ich überlasse sie nunmehr dir, mache du sie also glücklicher — — —!"

Aber ich weiß es genau, daß der Betreffende nicht rosig würde, wie befreit von langer Krankheit und Sorge, mir nicht gerührt um den Hals fallen würde — — —. Sondern aschfahl, wie erkrankt, stünde er vor mir, stammelte feige Worte, und alles stürbe sogleich in ihm ab! O ruchlose, kindische, eigenwillige Frau, wenn du ihn da sähest, der nun die ‚Last deines Lebens' auf seine feigen Schultern nehmen sollte, und nun davor zurückbebte wie vor etwas Schrecklichem — — — vielleicht würdest du ihn hassen lernen gleich mir! Ich aber trage die Last und die Lasten, und die dazu, die du mir noch eigenwillig kindisch auferlegst — — —. Ich weiche dem Ritterlichen, der mir gerührt um den Hals fallen kann, wenn ich ihm mein teuerstes Gut auf Erden in Selbstlosigkeit überließe!

Ha ha ha ha, da ergreifen sie aber alle das Hasenpanier! Keiner will für dich verbluten, mein Täubchen, ein Leben lang! Siehe, da setze ich mich denn nach getaner Pflicht an den Tisch, den ich für dich gedeckt habe, und solltest du auch in einer Ecke des Zimmers schmollen und greinen, ich lasse mir das Essen vortrefflich schmecken, denn ich habe es mir redlich verdient — — —!

Das Neue und das Alte / von Herman Bang

1

Berlin, das unter den Städten Europas an der Spitze der Entwicklung aller Technik marschiert, hat auch in der Kunst des Erbauens und Einrichtens von Theatern den Weg gewiesen. Diese Stadt besitzt schon die Schauspielhäuser, in denen eine psychologisch reichere Darstellungskunst einzig möglich sein wird. Das Kleine Theater, die Kammerspiele, das Hebbeltheater haben im Raum die intime Zusammengehörigkeit zwischen Darstellern und Zuschauern geschaffen, die das innigere Drama und die mannigfachere Schauspielkunst erfordern.

Man hat das Dach, und die Mauern sind errichtet. Aber Mauern und Dach warten vielleicht noch ein Weilchen auf — die Kunst. Kaum auf das Publikum.

Das psychologische Drama, das die Menschenseelen mit derselben Kraft und derselben Mannigfaltigkeit offenbarte, wie der moderne Roman, würde sicherlich genug Publikum finden. Aber es hat noch nicht genug starke Dichter gefunden. Mit unsicherm und schwankendem Schritt nähern die Dichter sich noch dem neuen Drama. Dieses Drama wird nicht aufhören ‚dramatisch' zu sein. Nur wird seine Spannung eine andre und eine angespanntere werden. Je reicher, je mannigfacher, je haarfeiner uns das verschlungene Seelenleben in seiner ewigen Bewegung offenbart wird, desto unaufhörlicher, beständiger, alle Augenblick erneut werden die seelischen Konflikte sein, die Konflikte, auf denen das Leben des Dramas beruht. Und das endliche Resultat dieser unaufhörlichen Konflikte, wie es mit Naturnotwendigkeit vom Dichter herbeigeführt wird, werden wir mit einer neuen und unendlich erhöhten Spannung abwarten, unendlich erhöht, weil die engverschlungenen Konflikte dieses durchschauten Seelenlebens die völlig offenbarten Kämpfe unsers eigenen Herzens und unsers eigenen Gehirns in ihrer unablässigen Bewegung darstellen.

Wenn das bisherige ‚psychologische Drama' uns ermüdete und kalt ließ, uns ‚stillstehend' erschien, so lag das nur daran, daß seine Seelenkenntnis selbst zu verschleiert und zu dürftig war. Für das bloße Auge ist ein Wassertropfen ein Tropfen Wasser. Unter dem Mikroskop wird er zu einer Welt voller Mord und Kampf. Gerade so wird das neue Drama, welches das menschliche Seelenleben völlig bloßlegt, eine ewige Bewegung offenbaren — Welten voll Kampf und ‚Mord'.

Und eine verjüngte Schauspielkunst, deren Glieder eine märchenhafte Geschmeidigkeit erlangt haben, wird das verjüngte Drama mit seinen Armen umfassen. Denn die junge Garde in den Theatern steht fix und fertig da, es zu empfangen. Sie hat sich schon lange in der weichen und gleitenden Darstellungsweise geübt, die das neue Schauspiel erfordern wird, und die das jüngere Schauspielergeschlecht vielleicht zu sehr geneigt war in dem

robustern Drama anzuwenden, das wir schon besitzen. Sie sind hierin der Zeit und den Rollen, welche diese ihnen schenkte, ein bischen vorausgeeilt; sie wandten die behutsamen Striche der Radierung in Aufgaben an, die noch Palette und Farben verlangten.

Aber die neuen Dichter, die man erwartet, werden eines Tages ihren Vorteil daraus einheimsen. Die neuen Dichter, auf welche die neu errichteten Mauern in Berlin und — deren Herren so ungeduldig warten.

Denn in den neuen ‚intimen Theatern' soll doch schließlich Komödie gespielt werden, und der Vorhang soll allabendlich aufgehen, wenn die Uhr acht geschlagen hat. Es ist sicher nicht leicht, Abend für Abend den Vorhang aufgehen zu lassen in diesen neuen Schauspielhäusern, deren Schauspiele — ungeschrieben sind. Aber ich glaube, daß die mühsame Aufgabe der Theaterleiter ein ganz Teil leichter sein würde, wenn sie, während sie auf das neue Schauspiel warteten, ein bischen fester zugriffen — und zurückgriffen.

In der Zeit, meine ich.

Hier ließe sich vielleicht irgend ein Weg finden, der die Wartezeit weniger beschwerlich und weniger lang machte. (Fortsetzung folgt)

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Das Burgtheater brachte einen Einakter-Abend: Wilde, Schönherr, Fulda. Von Wilde: Eine florentinische Tragödie. Das Kristall einer Tragödie. Daher auch das eigentümlich Unlebendige, Kalte, der vollkommene Schliff und rätselhafte Glanz. Das pointierte, allzu pointierte Ende grell, blendend, wie der jäh einfallende Strahl eines mystisch-unheimlichen Lichts. Im Burgtheater wird die ‚Florentinische Tragödie' exakt und umständlich gespielt. Eine Menge naturalistischer Details verwirrt die strenge Schönheit der stilisierten dramatischen Linie. Es ist lächerlich, aus der Tötung des Prinzen durch den Kaufmann eine längere Würge-Szene zu machen. Und, trotzdem der Dichter nach den letzten zwei Sätzen des Dramas vorschreibt: „er küßt sie auf den Mund", scheint es unangebracht, vor dem Fallen des Vorhangs noch eine weitläufige Umarmung des Paares exekutieren zu lassen. Die plumpe Sinnfälligkeit, das ordinär Tatsächliche wirkt hier klecksig. Das Stilisiert-Entrückte der Schlußworte verträgt keine Unterstützung oder Verdeutlichung durch irgendwelche Aktion. Herr Kainz war von Anfang an Krämer und Held. Den Uebergang schenkte er sich. Er sprach die Verse in seiner gewohnten, rhythmisch hoch aufsteigenden, schimmernden Springbrunn'-Weis' und hatte unübertrefflich schöne Fechterposen. Frau Medelsky und Herr Gerasch brachten ihm bescheiden die Stichworte.

Schönherrs kleines, herbes und doch saftreiches dörfisches Drama ‚Die Bildschnitzer', eine Gruppe guter, einfacher Menschen in der Um-

klammerung eines unerbittlichen Schicksals zeigend, wirkte sehr. Armut, Krankheit und verirrte Liebe geben einen traurigen Akkord. Zart und doch kräftig klingen hellere Töne dazwischen: vom Witz, von der Tüchtigkeit und Menschlichkeit dieser tirolerischen Leute. Und zum Schluß bringt eine Tat unwahrscheinlich hoher Güte und Resignation auch noch einen heroischen Ton in die kleine, eindrucksvolle Symphonie des Dramas. Es gibt ein innig geschautes und kunstreich geformtes Stück Leben, helle Menschen in finsterer Daseinsnot irrend. Eine Aeußerlichkeit des Stückes bringt schon ein gleiche bizarre Harmonnie: strahlende Sonne und Eiseskälte. Schönherr hat zu seinen bäurischen Menschen wechselnde Distanz: eine liebevoll nahe, aus der er heitere, fast zärtliche Aspekte gewinnt; eine dichterisch ferne, die ihm zu einer, oft bis zur Grausamkeit gesteigerten Kälte und Ruhe des Blickes verhilft. Seine ‚Bildschnitzer' werden im Burgtheater meisterlich gespielt, mit hingebender Treue fürs Detail. Frau Medelsky und Herr Treßler an der Tête.

‚Fräulein Witwe', ein exzessiv alberner Akt von Fulda. Ihn zu spielen, eine unbegreifliche Geschmacklosigkeit. Sogar fürs Schlenthersche Burgtheater.

*

Die Freie Volksbühne, die, was Wahl der Stücke, Darstellung und Regie anlangt, nach Besonderheit strebt, eine nicht-exklusive und doch veredelte Theaterkunst pflegen will, hat eine sehr hübsche, feine, wirksame Aufführung des ‚Geizigen' von Molière zuwege gebracht. Was antiquiert an der Komödie, erschien als stilistischer Reiz verwertet, was an Frische, unmittelbarem Witz, unverbrauchter komischer Kraft in ihr, zu munterster Lebendigkeit befreit. Schon im dekorativen Rahmen war eine graziöse Lustspielnote angeschlagen. Statt starrer Zimmerwände schlossen geraffte Vorhänge, lila auf gelb, die Bühne ein; das leichte Kommen und Gehen der Personen, das solcherart ermöglicht wurde, die flinken Auftritte und Abgänge, das gab dem Spiel eine hübsche Beschwingtheit, ein rechtes Scherzo-Tempo. Der Szene verhalf das bescheidene Stoff-Kostüm zu einer Noblesse, die gemalte Kulissen kaum zu bewirken imstande sind.

Die alte Komödie, so ausgeraucht ihr Humor schon manchmal ist, und so oft sie den Intellekt des Hörers nötigt, sich die Gegenwartslangweile in einen antiquarischen Genuß umzudeuten, hat doch künstlerische Reize von der kräftigsten Sorte. Prachtvoll ist die unerbittlich-konsequente Entwicklung und Abwandlung des tragikomischen Charakters, seine Hinaufschraubung zu den letzten Pointen, seine Drehung um alle Achsen. Grell leuchtend, unzerstörbar, hart ist eine Leidenschaft, der Geiz, als Mittelpunkt des Lustspiels gesetzt, und in den verschiedensten tragischen und komischen Brechungen durchstrahlt ihr kaltes, spitzes Licht die kleine Welt der Komödie. Um diese Leidenschaft huschen und poltern die Verliebten und die Rüpel des Spiels nur als flüchtige Erscheinungen: Ein buntes, lustig geschnörkeltes Ornament rund um das eigentliche dramatische Objekt.

Wobei ich mir die Verliebten zarter, schmachtender, und die Rüpel derber, grotesker denken könnte, als sie in der Aufführung der Freien Volksbühne sich zeigten.

Harpagon: Herr Maran. Einwände wären nichtig neben der außerordentlichen geistigen Energie und dem hohen technischen Können, mit dem er die spröde Rolle bezwungen hat. Schon die Maske vortrefflich. Der Kopf mit der hakigen Nase der eines giftigen, bösen, scheuen, zerrupften Vogels; um den Schädel in steifen Strähnen langes, schütteres weißes Haar; von der Unterlippe trieft ein kleines, alters-schmieriges Bärtchen. Die Augen flackern vor Angst, Bosheit, manchmal erstarren sie in einem lauernden, gewissermaßen ganz und gar lautlosen Blick. Man möchte sagen „er hält den Blick an" in dem Sinn, in dem man sagt: „er hält den Atem an". Beim Sprechen krallen sich die dürren Finger gierig ineinander, und in dem heisern, tückischen Organ klingt ein drolliger Unterton von ohnmächtiger Wut. Maran spielt die Essenz einer vom Geiz besessenen Kreatur. Er spielt seinen Harpagon von den Grenzen des Absolut-Komischen bis zu den Grenzen des Unheimlichen hinauf. In dem großen Monolog, einer echten Novelli-Aufgabe, hat er zwingende Augenblicke der Verzweiflung, des haltlos umhertastenden, -zuckenden Hasses. Und vorher Höhepunkte seiner alten Kunst der komischen Triumphe, der gemeinsten Schadenfreude. Unübertrefflich spielt er die rapiden Uebergänge, an denen die Rolle so reich ist. Das ist seine Force: den mimischen Ausdruck von Gemütsbewegungen mit einem jähen Ruck zu stoppen und die also erstarrte Grimasse in die Mimik des gegenteiligen Affekts sich auflösen, weiterlaufen zu lassen. Im Uebergang drückt solcherart ein und dasselbe Maran-Gesicht ganz verschiedene seelische Vorgänge aus. Eine ‚enharmonische Verwechslung', wie die Musiker sagen. Marans Harpagon war im ganzen, trotz mancher hier überflüssigen Spaßigkeit aus dem Vaudeville-Repertoire, eine gründlich durchdachte Studie, die das Groteske wie das Gespenstische und das Tragische der Figur gleich stark an die Oberfläche trieb. Er gab gewissermaßen einen prismatisch geschliffenen Charakter, der, je nach dem, welche seiner Flächen belichtet war, bald Mitleid, bald Grauen, bald Heiterkeit erregen mußte.

*

Ueberraschend war Gustav Maran in dem Lustspiel von Capus: „Schwache Stunden", das die Jarno-Bühne im Prater spielte. Zu ehrgeizig, um sichs an den Ruhmeszinsen einer wohlerworbenen Popularität genügen zu lassen, arbeitet dieser Künstler in letzter Zeit sehr emsig an der Weitung und Vertiefung seiner außerordentlichen komischen Mittel, besinnt sich auf die lebendige Kraft seines Talents, um ein Erstarren seiner Kunst in allzu bewährten Trics und Nuancen und Grimassen zu verhüten. In der Capusschen Komödie war er ein ganz andrer als sonst, völlig draußen aus dem Gebiet der senilen Schwäche-Komik, Herr einer eigentümlich robusten, manchmal fast grimmigen Heiterkeit, einheitlich-charakteristisch durchaus und

von einem strahlend intelligenten, den ganzen Menschen kalt durchleuchtenden Witz in Rede, Mienenspiel und Gebärde.

‚Schwache Stunden‘ sind ein sehr hübsches, zierliches Lustspiel (vieraktig). Der Held des Stückes ist Erotiker aus Gutmütigkeit. Er kann nicht Nein sagen. Contrecoeur betrügt er seine Frau, so oft die Gelegenheit sich bietet. Und da Robert hübsch, liebenswürdig, steinreich ist — die Tausender hängen ihm wie überreife Früchte aus der Brieftasche; es ist kein weiblicher Schoß in der Nähe, in den sie nicht fallen — bietet sich die Gelegenheit ziemlich häufig dar. Robert hat wenig Freude an seinen Erfolgen. Er empfindet sein Glück als Pech; er hat Mitleid mit der eigenen Schwäche und läßt sich nach jedem Fehltritt von der eigenen, gutherzigen Frau trösten. Das Capussche Lustspiel geleitet diesen naiven Sünder auf seinen ängstlichen Wegen durchs Erlebnis. Hinein gehts rapid, mit der Geschwindigkeit des freien Falles; heraus nur auf verschlungenen, komisch-mühsamen Umwegen. Der Capussche Humor ist ein bißchen schmächtig und anämisch; aber er hat einen gewinnend anspruchslosen, jovialen Zug. Er ist nie esprit-bewußt wie der Humor der Capus an der schönen blauen Donau. Wenn ihm was einfällt, gut; wenn nicht, zwingt er sich nicht dazu. Er hat eine gelinde, gar nicht aggressive Spaßhaftigkeit, weit entfernt von aller Courtelineschen Schärfe, aber auch weit entfernt von der rohen Amüsiergier der Hennequin und Feydeau. In den Capusschen Komödien gehts menschlich zu, die Möbel spielen nicht mit, der gewisse ‚Wirbel‘ erschüttert nicht die Szene, und die Sprünge der Witzigkeit nehmen nie den Charakter des Veitstanzes an. ‚Schwache Stunden‘ (im Original viel besser, witzig-mehrdeutig ‚Les Passagères‘) zeichnen sich durch ihre transparente, sommerblaue, heitere Atmosphäre aus, in der alles Geschehen und Empfinden den rechten lustspielmäßigen Auftrieb hat. (Ueberwindung der Schwerkraft — das ist das eigentliche Lustspiel-Geheimnis.)

*

Das Deutsche Volkstheater brachte ‚Fremde Leut‘, ein Volksstück in vier Akten von Rudolf Hawel. Ein Tendenzstück gegen die Ungerechtigkeiten und die allzu harte gemeinde-egoistische Anwendung des österreichischen Heimatsgesetzes. Eine Art Nutzdrama also. Es wird einem grau zumute, wenn man denkt, daß die deutsche Theaterdichtung dem Hawelschen Beispiel folgen und vaterländisch-praktisch werden könnte. Die Wassernot und die Stadtbahn-Misere harren ihres dramatischen Bezwingers, und am Horizont erscheint drohend ein Volksstück gegen die Schäden der Privatbeamtenversicherung. Hawels Komödie hat unzweifelhaft Volksstück-Allüren. Schon im ersten Akt, bei der ersten Unterredung, will der Sohn dem Vater eine herunterhauen, ‚Zweschperene‘ in großer Menge werden konsumiert, ein rauher Dialekt fegt über die Bühne. Am besten wirkt der Humor des Stückes, ein Klein-Humor, zwischen Schärfe und Gemütlichkeit schwankend, von einer Art sonniger Verbitterung. Hier ist Herrn Hawel auch eine vortreffliche Figur gelungen: ein dörfischer Philosoph der Genügsamkeit,

spitz und gutmütig, lustig und brav, von einer einfachen intutiven Weisheit des Herzens, die sich in drollig formulierten Sprüchen äußert. Diesen glücklichen Armen spielt Herr Thaller, spielt ihn unübertrefflich. Sein nach Spaß und Spott lüsternes Gesicht mit den gutmütig-boshaft verzwinkerten Aeuglein, sein immer wie von einem heimlichen Lachen gekrümmter Körper, sein vergnügliches Mienenspiel und sein schnurriges Betragen: das gibt das erheiternde Bild eines Menschen, der, behaglich sich wärmend, gewissermaßen immer in der Sonne seiner eigenen guten Laune liegt.

*

An der Neuen Wiener Bühne, der ein tüchtiger Regisseur, Herr Steinert, vorsteht, sah man (zum ersten Mal): ‚Man soll keine Briefe schreiben', Groteske in drei Akten von Konrad Stifter und Walter Turszinsky. Zu anspruchsvoll für eine Posse, zu roh für ein Lustspiel, zu stumpf für eine Satire also: eine Groteske. Ein alberner Vorgang, wenn muntere Reden ihn begleiten, sieht gerne klug aus, und Schwachsinn, von paradoxaler Gescheitheit übersprüht, hat so was eigentümlich reizvoll Irisierendes. Die Groteske von Stifter und Turszinsky ist lustig, talentvoll und unsympathisch. Die Lustigkeit besorgen ein paar Gaunertypen in einer Diebskneipe; für das Unsympathische ist besser, gründlicher gesorgt. Und das Talentvolle versteht sich von selbst. Eine stürmische Abneigung gegen alles Gewöhnliche, Althergebrachte wird bemerkbar. Aber da die Kraft zum Ungewöhnlichen fehlt, bleibt es bei dem tobenden, beunruhigenden Willen zur Originalität. Die Autoren haben das hohe C der Witzigkeit im Ohr, aber sie könnens nicht singen. Gegen das Banale, wie gesagt, nähren sie einen rechten Haß, und wo sies auf den Pfaden ihrer Komödie antreffen, trachten sie, es durch eine Biegung, eine Quetschung, eine Drehung unkenntlich zu machen. Als Endergebnis solchen Mühens gedieh: die verrenkte Trivialität. Ein Wesentliches der Komödie ist ihre Unruhe, ihre ängstliche, schnaufende Hast, ihre nervöse, flackernde, mit allen Gliedmaßen redselige Lebhaftigkeit. Es könnt' ihr am Ende was entgehen: eine Ueberlegenheit, eine pfiffige Belächlung, eine elegant mordende Ironie, eine amoralische Höhe oder sonst was Feines aus der geistigen Delikassenhandlung. Man sieht das gierige Zucken und Greifen nach all dem und wird beunruhigt durch solchen Esprit-Tatterich. Die Sehnsucht nach Tempo befriedigt das lustige Stück oft nur auf Kosten seiner Sicherheit. Es übernimmt sich. Es läuft sich die Absätze schief und sieht zum Schluß, atemlos am Fleck, recht pitoyabel verhatscht aus. Der Pointen gibt es viele, aber sie halten keine Zucht und Ordnung. Sie sind vordringlich, stoßen einander, haben eine schreckliche Angst, nicht bemerkt zu werden. Der Dialog ist reichhaltig. Gegen Polizei, bürgerliche Norm und gesellschaftliche Sitte werden spitzige Dinge gesagt. Wenn die Pointen nicht wirken, so ist wieder die sprudelnde Hast der Autoren daran schuld, die sich keine Zeit nehmen, einen Witz artikuliert auszusprechen, weil ihnen schon die zehn nächsten im Rachen schäumen.

Das Ungeheuer und die Prinzessin / von Carlo Gozzi

Szenen aus einem Märchenspiel, übertragen und für die deutsche Bühne eingerichtet von Bodo Wildberg

Personen

Zelú, das Ungeheuer
Dárdane, Prinzessin
Taèr, Prinz
Fanfur, ein alter König
Beliande, des Königs Favoritin
Der Ritter, ein Dämon
Erster und zweiter Minister (komische Masken)
Der Scharfrichter
Hofleute, Soldaten, Sklaven

Ort: Ein Fabelreich

Erster Akt

Uralter Wald mit verwirrenden Durchblicken. Seitwärts links eine Felsenhöhle. Schwüles Wetter. Dämmerung.

Zelú (ähnlich einem Waldmenschen, behaarten Leibes, das unbeschreiblich häßliche Gesicht von dichtem Haar und Bart umzottelt, abschreckend, doch nicht lächerlich, kriecht aus der Höhle hervor, richtet sich auf, blickt spähend in die Tiefen des Forstes. Grinst freudig, seufzt erleichtert auf):

Dank, Sterne, Dank! Sie haben sich verirrt,
sie müssen zu mir kommen, denn ihr Schicksal
scheucht sie in meine Kluft. Auf ihre Schultern,
die jungen, wälz' ich meine dunkle Bürde.
Ein Weib, das von den Lebenden nur einen,
ein Jüngling, der die eine nur geliebt,
zwei Wesen, atmend eines nur im andern,
sie werden mich erlösen — mich erlösen . . . (Ausblickend)
Hierher, hierher, hierher, ich zehnfach Aermster,
ihr vom Geschick verfluchten Liebenden!
Wie seid ihr schön und schlank, gleich jungen Bäumen,
vom Frühlingssaft der Minne heiß durchtränkt!
Mit bitterm Vorwurf denk' ich all der Leiden,
die Dich erwarten, schöne Dárdane!
Doch wer verliebte sich in eignen Jammer,
anstatt auf fremde Häupter ihn zu türmen,
aufatmend tief? . . . (Gewitter in der Ferne)
Gewittersturm im Osten,
verwirre sie und trenne ihre Pfade! (Ein blendender Blitz)
O gut so, gut! Sie sind getrennt, der Reiter —
(Mächtiger Donnerschlag)

Der Reiter jagt den Bergen zu. Die Reiterin
löst sich vom Sattel und ihr weißer Zelter
flieht in den braunen Busch.
Sie kommt zu mir.

Dárdane (kommt von rechts aus den Bäumen. Sie ruft mit dem Ausdruck des Entsetzens und der Hilfsbedürftigkeit):
Taèr! Taèr! Geliebter, halt' den Zügel,
den Zügel halt'! Sonst reißts von Dir sich los
und jagt . . . wo bin ich? Wo bist Du?
Taèr! O! Du bist hier! Gib mir den Arm,
die Hand . . ach, nun ist alle Not vorüber!

(Sie erfaßt die Hand Zelús und stößt einen erschütternden Angstschrei aus)

Zelú: Dein Stern verkündet, arme Frau Prinzessin,
von allen Deinen Nöten erst den Anfang.

Dárdane: Wer bist Du, Tier? Nicht rühr' mich an! Laß los!
Du Bär, Du Aff . . o Gott, er wird mich töten!
Taèr! Taèr! Zu Hilfe! Man ermordet
Dein Liebstes! Mich zerreißt ein Ungeheuer.

Zelú: Bleib hier. Du bist gefangen. Du bist mein.

Dárdane: So töte mich! Rasch, töte mich! Mein Dasein
gilt mir ja nichts, da jener mir verloren,
für dessen Leben ich das meine lebte.

Zelú: Dein Trauter lebt, doch wirst Du ihn nicht sehn.
Magst für sein Leben zittern . . . später, später . . .
denn euer Elend geht erst an.

Dárdane: Ich sollte
Taèr nicht wiedersehn?

Zelú: Du wirst ihn schauen
und doch nicht schauen, ärmste Frau Prinzessin!
Die Sterne haben Prüfungen gesetzt
vor euer Wiedersehn und euer Glück.

Dárdane (sinkt auf eine Moosbank am Eingang der Höhle):
So gäb' es Wiedersehen, Glück für uns?
Nach Prüfungen, versteht sich . . . Gott! ich litt
in diesen schwarzen Augenblicken viel,
sehr viel . . . was kann mich noch erwarten?

Zelú: Steh auf. Und nun erschrick nicht allzusehr.
(Dárdane steht in banger Erwartung vor Zelú)

Zelú: Dies sei die erste Prüfung!

(Er streicht mit der Hand an ihrer Gestalt herunter — Dárdane verwandelt sich in einen anmutigen Jüngling; sie ist vornehm gekleidet und bewaffnet)

Dárdane (blickt scheu an sich herab):
Was bin ich?
Du Ungeheuer! — So mich zu verwandeln!

Zelú: Ei, so Geringes schreckt Dich? Höre nun:
Du möchtest deinen Liebsten wiedersehn?

Dárdane: Was fragst Du mich, da jeder Tropfen Bluts
in mir nach jenem Ziel verglühend schmachtet?

Zelú: Du sollst zu Hofe gehn, zum alten König,
dem Vater Deines Prinzen.
Stell' Dich ihm
als Mann, erbiete Dich zu seinem Dienst,
nimm einen Namen an, nenn Dich — Alonso.
Was immer Dir begegnet, keiner darf
erfahren, wer Du wirklich bist. Ein Wort,
an dem man Dich erkennt — und ewig bleibt
verloren Dein Geliebter!

Dárdane: Das wär' alles,
was ich ich vollbringen muß? Ich schwöre Dir,
das wenige zu tun.

Zelú: Das nennst Du wenig? . . . .
Verrätst Du Deinen Namen, Dárdane,
bekennst Du Dich als Weib und schonst Dich selber,
so wirst Du nie den Liebsten wiedersehn.

Dárdane: Versteckte Drohungen, so häßlich wie
die Ungestalt, der sie entstiegen! Nein,
ich dulde alles, offenbare nichts.
Nur eins erfleh ich, Dämon, Ungeheuer:
Sag mir, was wird aus Taër, welche Prüfung
wird er bestehen müssen? . . .

Zelú: Schrecklich,
entsetzlich ist sein Schicksal. Sieh, ich will
und kann es Dir nicht künden. Nur von Dir,
von Deinen Leiden soll die Rede sein.
Wenn Du vollbracht, was ich Dir aufgegeben,
o, meine Tochter! wenn Dein Leben Dir
erhalten bleibt, wenn Du von allen Weibern
der Erde Dich verschieden zeigtest — dann,
dann wirst Du morgen schon, ja morgen, denk' es!
bevor die Sonne sinkt, in seinen Armen
des Friedens Dich erfreun, der seligen Stille . . .
mein Wort darauf!

Dárdane: Du wilder, dunkler Magus,
wir waren selig! Wozu Wolken türmen
um unsre Sterne, mir die Weibgestalt
entreißen, meines Prinzen Los verschweigen?
Wer gab Dir dieses Recht? O Götter, Götter!

helft einem armen Weib, das nur zu lieben,
zu sterben nur vermag. Helft meiner Treue!

(Sie will gehen)

Zelú: Verzieh noch, liebe Tochter.
Dárdane: Noch kein Ende!?
Zelú: Dein Stern, der kein Erbarmen kennt, verlangt,
Dich bald in diesen Wald zurückzusenden.
Dárdane: Wozu? sag alles, was noch aussteht.
Zelú: Kind,
betrachte meine Häßlichkeit noch einmal.
Dárdane: Ich sah dich lang genug. Mich würgt der Abscheu ....
Zelú: Du Aermste liebst wohl Deinen Prinzen sehr?
Dárdane: So wie mich selbst und mehr — was fragst Du noch?
Zelú: Dann rat' ich Dir: gewöhne Dich beizeiten
an meinen Anblick; präge diese Fratze
Dir so ins Aug', daß sie alltäglich Dir
und wie Alltägliches vertraut erscheine.
Dárdane: Mein Widerwille wächst mit der Gewöhnung.
Zelú: Du arme Fürstin! armes Kind! so geh!

— — — — — — — — — — — — — —

Unmögliches versuchst Du — und auch dies
versteckt sich noch in Rätseln. Solltest Du
nie mehr Taèrs geliebte Augen schaun,
ich kann Dich nicht befrein von Deiner Pflicht
und allen Schrecken Deines Wegs.
Dárdane: Laß ab,
ich bin bereit. Hinweg von Dir — hinab
in das Geheimnis unerhörter Leiden!
Bohrt euch in mich, ihr Schmerzen, bohrt euch ein!
Geliebter, wisse, daß ich alles, alles
für Dich erdulden will. Find' ich Dich nie,
so find ich Dich im Tode.

(Zum Ungeheuer) Lebe wohl!

(Sie stürzt davon, ohne sich umzusehen)

Zelú: So geh', Du armes Kind. Mehr durft' ich Dir
nicht sagen, auch nicht weniger ... Du mußt Dich
dem Schicksal stellen.

(Er blickt in die Waldtiefen des Hintergrundes)

Ihr Geliebter sucht
die waldverlorene Prinzeß. Der Arme!
Ich muß ihn, wie es füglich ist, belehren;
dann sei er den Geschicken ausgeliefert,
die ihn erwarten.

— — — — — — — — — — — — — —

(In der nun folgenden Szene verwandelt Zelú den Prinzen in die eigene Ungestalt, nachdem er ihm offenbart hat, daß er, Taèr, nochmals um Dárdane werde werben müssen):

Die Luft soll nicht erfahren, wer Du bist,
daß Du Taèr, daß Du ihr Liebster bist! . . . . .
Berate sie mit Liebe! Prinz, erreiche,
daß sie Dich liebt — und Euer Elend ist
mit einem Schlag zu Ende."

(Sonst aber müsse Taèr sterben, und das Gleiche geschähe, falls er der Geliebten verrät, wer er in Wirklichkeit sei. Zelú geht in seiner ursprünglichen Wohlgestalt von dannen und läßt den Prinzen als Ungeheuer in der Höhle zurück.)

* * *

Die Szene verwandelt sich in ein Gemach des königlichen Schlosses. Dies Zimmer ist von geringer Tiefe. Eine Tapete von sattem Weinrot schließt es ab. Links ein Bogenfenster, rechts eine niedre Pforte. Tageslicht, aber es glühen noch Ampeln. Entnervende Düfte. Auf brennendroten Kissen ruhen Fanfur und Beliande. Fanfurs Haupt liegt auf Beliandens Schoß. Er ist alt, gebrechlich mit vielen Zeichen geistiger und leiblicher Schwäche behaftet. Trägt ein Schlafgewand von mattem Blau. Beliande ist dunkel, üppig, blühend; so mag sich eine sinnlich aufgeregte Phantasie die Buhlerin des Südens vorstellen. Sie ist lose von scharlachnen Gewändern umhüllt.

Fanfur: Ach meine Stirne! Sie schmerzt so sehr! Beliande, die Rosenessenz.

Beliande (reibt ihm die Stirn ein): Trost meines Lebens! Daß es Dir besser ginge!

Fanfur: Ach Beliande, das Alter! (Er hüstelt) Daß Du mich lieben kannst! . . . . Ich habe meinen einzigen Sohn verloren. Ein Ungeheuer verwüstet die Felder meines Volks, und jener Höllenritter, dem keiner zu widerstehen vermag, wütet ungestraft vor unsern Mauern. (Beliande lächelt bei Erwähnung des Ritters vor sich hin) Du kannst lächeln? Wenn ich Dich nicht so liebte, müßt ich denken: Sie frohlockt über das Unglück meines Landes.

Beliande: Ich meinte, Du sähest mein Lächeln gerne.

Fanfur: Du goldner Mond in meinem grauen Abend! Du allein weißt mich zu trösten. (Er hebt das Haupt) Ei, nun haben die Tränen auch Deine Augen zu trüben vermocht! (Richtet sich auf. Nicht ohne Würde.) Ich will in mein Gemach, damit Du den König nicht länger weinen siehst. Leb wohl, mein Flammenstern, und bleibe heiter. (Er geht gebückt durch die Türe ab)

Beliande (sieht ihm spöttisch nach): Und das wähnt sich geliebt! — Dieser Alonso — ich muß ihn sprechen. (Geht zur Tür, öffnet sie spähend, dann ruft sie) Heda, Minister!

Erster Minister (in weißgelber Harlekinstracht, kommt unter Bück-

lingen auf die Szene): Ach, der alte Herr ist fort! O reizende Herrin, ich stand diese Nacht durch vor dieser Tür — und was ich hören mußte, hat mich schier verrückt gemacht vor Eifersucht! Ich hörte Majestät girren, seufzen und . . . und endlich schnarchen.

Beliande (sitzt): Du bist von einer Dreistigkeit, mein lieber Minister . . .

Erster Minister: Ach, Königin! Wie Ihr gestern, als ich Euch nach dem Mahle das Waschbecken reichte, geruhtet, mir Wasser ins Gesicht zu spritzen, da war ich der glückseligste der Menschen und zweifelte nicht an Eurer Liebe! Das war kein Wasser mehr, sondern brühendes Feuer! Ich wollte schier aus der Haut fahren.

Beliande: Geh, Du Narr! Hol mir den Jüngling Alonso.

Erster Minister (mit komischer Würde): Ich darfs nicht zulassen, daß fremde Männer Dein Gemach betreten. (Zärtlich) Ihr gabt mir gestern einen Nasenstüber und neulich einen Nadelstich in die linke Wade. Sollte das alles nur Koketterie gewesen sein?

Beliande: Ich laß Dich hängen, wenn Du nicht gehorchst — das sei Dir ein unzweideutiges Zeichen meiner Neigung.

Erster Minister: Ich verstehe! Liebe kann töten, kann den Gegenstand vernichten, wenn . . . Ich eile, grausame Königin! (Ab mit lächerlichen Geberden)

Beliande: Dieser Jüngling! Er senkte die Augen so schamhaft, als er heut vor den König trat. Wehe ihm, liebt er mich nicht.

(Dárdane, als junger Mann tritt schüchtern durch die Türe)

Beliande: Komm näher, Alonso. Du wärst noch viel reizender, wenn Du lebhafter wärst und mutiger. Sprich offen: was fürchtest Du hier?

Dárdane: Den Anblick der Königin.

Beliande: Ist das nun Unterwürfigkeit oder Schlauheit. . . . Du schaust so kummervoll drein. Dich quält ein geheimes Leid, armer Jüngling.

Dárdane: Hätt' ich nicht eigenen Kummer, die Heimsuchung dieser Stadt, der Schmerz des greisen Königs, Deines erhabenen Gatten — all das müßte mir das Herz abdrücken. Wie kann man lustig sein in diesem Reich und Freude am Leben haben? Ich begreif' es nicht.

Beliande: Vorwürfe gar? Aber er ist reizend, wenn er so spricht . . . Setz Dich zu mir, Alonso.

Dárdane: Verzeih, Königin, aber das ziemt sich nicht . . für einen armen Jungen, wie ich einer bin.

Beliande: Du kennst die Sitten des Hofes schlecht. Sagt der König: Setz Dich! dann hat man eben Platz zu nehmen. Und ich befehle hier anstatt des Königs.

Dárdane: Ich gehorche. (Setzt sich neben Belianden)

Beliande: Du hast kein Vertrauen zu mir. Man wird Dir Böses von mir erzählt haben. Die Höflinge hassen mich. Aber denke nur: ein junges, heißes Weib wie ich — die Genossin eines alten, abgelebten

Mannes! . . Sag mir, mein Knabe! Du, in dem die Säfte gesunder Jugend überkochen: kann ein jugendlich Weib sich zwingen, einen matten und elenden Alten zu lieben?

Dárdane: Ich würde seine Seele lieben und seinen gebrechlichen Leib verehren.

Beliande: Du sprichst mit einem Male wie ein geriebener Hofmann, mein holder Junge. Nun denn: tausendmal überwand ich mich, ihm anzugehören — aber lieben konnt' ich ihn nicht.

Dárdane: Und doch hört' ich, als ich im Vorgemach stand, die zärtlichsten Worte, mit denen Du ihn betörtest, Königin. Ich hört' es, ohne es zu wollen, glaub es mir.

Beliande: Belehre mich, Du Muster aller Tugend, wie ich es anfangen soll, den König zu lieben. Rasch, rasch, belehre mich!

Dárdane: Doch wenn Ihr in Zorn kommt?

Beliande (lüstern): Dieser holdselige Mund darf alles, alles sprechen.

Dárdane (deren Weibesnatur der Zuschauer fühlen muß): Wär' ich an Eurer Stelle — und ganz allein mit mir — dann würde ich so zu mir selber reden (mit jugendlicher Strenge): „Beliande, Du bist in Niedrigkeit geboren. Aus einem Walddorf holte Dich der König". Das ist ja nichts Schlechtes, königliche Frau! „Er vergaß es, daß er Dich in Lumpen . . ."

Beliande (groß): Knabe, weißt Du nicht, daß Götter, daß Dämonen oft im Bettlerkleid den Sterblichen erschienen?

Dárdane (nach einigem Erröten und Stocken): Seine Wohltaten sollten Dein Gemüt in Flammen setzen. Liebe Deine Ehre, da Du Königin bist.

Beliande: O, Du süßer, reiner Knabe, könnt' ich so himmlich reden, so göttlich streiten, wie Deine zarten Lippen es getan. Entziehe mir nicht Deine Nähe, sonst muß ich sterben.

Dárdane (bricht in Tränen aus)

Beliande: Weine nicht, gutes Kind! . . Du bist gewiß ein Verbannter, man hat Dir Dein Gut genommen?

Dárdane: Alles, was ich besaß!

Beliande (legt ihren Arm um Dárdane, die zusammenschauert. Sie zieht Dárdane auf die roten Kissen nieder und drückt der Wehrlosen einen Kuß nach dem andern auf den Mund)

Dárdane (fast erstickt): Laß mich . . . Deine Lippen versengen . . . Erbarmen, Beliande!

(Man hört Schritte. Beliande springt auf. Dárdane bleibt, noch von Beliandens Zärtlichkeiten wie betäubt, auf dem Kissen liegen)

Beliande: Rasch auf! auf! . . . der König, die Minister . . . auf!

Fanfur (tritt ein. Er sieht Beliande hochaufgerichtet, in heißer Erregung; vor ihr hat sich Dárdane auf dem Kissen erhoben, es sieht aus, als kniete sie vor Belianden)

Fanfur (ganz bestürzt, stotternd, stammelnd): Wa — was seh' ich da? Be — Beliande! Alonso — Beliande — (Die Rede versagt sich ihm)

Beliande (naht ihm schmeichelnd): Sei nicht böse, mein Liebling! Der brave Junge da flehte mich an, ihn gegen das Ungeheuer auszusenden, das in der Höhle des verzauberten Waldes haust. Ich bat ihn tausendmal, sein frisches Leben nicht daran zu wagen — er aber fleht, ich möchte von Dir erbitten, daß er das Scheusal lebendig fangen dürfe. (Mit einem nur für Dárdane bestimmten Lächeln) Der König wird dies gnädigst erlassen. (Sie geht, mit einem letzten Blick auf Dárdane)

Fanfur: Wa — warum hast Du denn nicht mi — mich gebeten, daß ichs Dir gestatte?

Dárdane (kniet noch immer): Guter König! Ich habe nichts gesagt — nichts erbeten.

Fanfur: Wie?! Beliande ist die Wahrheit selbst.

Dárdane: Majestät, ich schwörs, mit keiner Silbe . . .

Fanfur: Still, still. Meine Herrin hat Dich durchschaut, und ich muß die feine Art bewundern, in der sie Deine Zudringlichkeiten abwies. (Mit greisenhafter Bosheit) Du hasts begehrt, nun gut. Du sollst das Ungeheuer bekämpfen. Ich will es hier haben, tot oder lebend — sonst verlierst Du Deinen Kopf! (Er klatscht in die Hände) He, Wache!

Dárdane (erhebt sich zitternd).

Fanfur (mit höhnischem Ton zu einigen Geharnischten, die eingetreten sind): Führt diesen Heldenjüngling zum verzauberten Walde. Er kann es ja garnicht erwarten, sich mit dem Ungetüm zu messen. Nehmt auch Ketten mit; denn sollte er Angst bekommen und entwischen wollen, so wird er enthauptet. (Kindisch boshaft zu Dárdane) Versuch' Du noch einmal Dein Glück bei königlichen Frauen! (Mit widerwärtigem Zorngekicher ab)

(Die Wachen umstellen Dárdane)

Dárdane: Zelú, Du sprachest wahr: das Schicksal sendet mich in den Forst zurück, in Deine Höhle. Wie sprachst Du noch? „Bekennst Du Dich als Weib, so wirst Du nie den Liebsten wiedersehen." Mein Taòr! . . . . (Zu den Wachen) Kommt!

(Sie geht entschlossen nach der Tür, die Wachen folgen)

Ende des ersten Aktes

Russisches Hofballet / von Sperando

Man erinnert sich, daß im vorigen Jahr von dem großen Fiasko, mit dem das russische Operngastspiel geendet, als einziger Gewinn das Ballet übrig blieb. Die Annahme lag nahe, daß das Ballet von einer rückständigen Oper nicht zu trennen sei. Das Ensemble ist, unbelastet von Gesang und Spiel, zu uns zurückgekehrt; man schwärmt fürs Ballet; es ist wieder aktuell geworden. Wer da weiß, was eine solche Schwärmerei in Berlin,

mit seiner Unsicherheit im Urteil, mit seiner egoistischen Vergnügungssucht als dem einzigen Maßstab in Kunstdingen, zu bedeuten hat, könnte darüber zur Tagesordnung übergehen. Aber schon im vorigen Jahr versuchte ich in kurzen Strichen den tiefern Sinn dieser Balletrenaissance anzudeuten. Nun ist es Pflicht, länger bei ihr zu verweilen.

Es gibt wohl kaum ein Thema, an dem sich in den letzten Jahren das Phrasenheldentum fleißiger geübt hätte als am Tanz. Kein Wunder: alle halten sich auf diesem Gebiet für zuständig. Der Tanz ist mehr noch als die Tonkunst eine Weltsprache. Aber sehen wir etwas näher zu, so finden wir, daß tatsächlich der Musiker in dieser Sache von rechtswegen das letzte Wort zu sprechen hat. Heißt es nicht: Im Anfang war der Rhythmus? Zitiert man dieses ebenso banale wie wahre und allzu leicht vergessene Wort, gibt man zu, daß Tanz musikalischer Rhythmus in körperlicher Bewegung ist, so ist die Zuständigkeit des Musikers in erster Linie bewiesen. Es soll nicht in Abrede gestellt werden, daß der Tanz, sobald diese Vorfrage zur Zufriedenheit des Musikers gelöst ist, auch die andern Sinne auf das Stärkste beschäftigen kann. Wie auch ohne weiteres zuzugeben ist, daß der Musiker, der Mann, der den Rhythmus als seine Domäne betrachtet, körperlichen Erscheinungen ein wenig fremd gegenüber steht. Nebenbei gesagt: ein Weber, ein Wagner, ja alle Opernkomponisten der Vergangenheit mußten mit dem Beginn ihrer Beziehung zu der Welt der Illusion ihren Blick auch für sie schärfen.

Ich kann mir nun wohl vorstellen, daß der Maler am Tanz ein sehr starkes Interesse nimmt. Aber all das Unheil, das über den Tanz in der letzten Zeit heraufbeschworen worden, geht im letzten Grunde darauf zurück, daß man den Musiker nicht gehört hat. Ich meine den echten Musiker. Als ob es überhaupt noch echte Musiker gäbe! Die Musik selbst hat ja literarische, malerische Elemente in sich aufgenommen und damit ihr Wesentlichstes, das eingeborene Gefühl für Rhythmus, zerstört. Nur so konnte es kommen, daß man, ja daß auch der Musiker das Empfinden für das Wesentlichste im Tanz eingebüßt hat.

Wie ist nun die Bewegung für den Tanz an sich entstanden? Offenbar aus demselben Publikum heraus, das vorher zu den Mystifikationen des symbolischen Tanzes Ja und Amen sagte. Man muß also annehmen, daß derselbe rhythmische Sinn, der die Leute in die Operettenhäuser treibt, ihnen auch die Freude am wirklichen Tanz wieder beschert hat. Aber lächerlich inkonsequent ist es, wenn jetzt die Sezession mangels bedeutender positiver Leistungen dieses russische Ballet mit seinem übermächtigen, hinreißenden Tanzinstinkt als Erfüller seiner Hoffnungen und Wünsche betrachtet. Der ästhetischen Unsicherheit, wie sie noch immer in der Malerei herrscht, wie sie nur aus dem Mangel einer urwüchsigen Begabung, aus einem grüblerischen Zeitgeist erwachsen kann, steht bei diesen Russen eine ästhetische Sicherheit, ein unproblematische Ursprünglichkeit gegenüber.

Es muß aber darauf hingewiesen werden, daß wir nicht alle Künste dieses Ballets mit Haut und Haaren übernehmen dürften. Das Ballet als Selbstzweck, mit seiner bei aller gesunden Rhythmik naturwidrigen Künstelei, mit seinem notgedrungenen Verzicht auf Sprache und Gesang, wird uns, in solcher Vollendung geboten, gewiß vorübergehend fesseln. Aber diese Kunst der charmanten Anna Pavlowa, die noch nicht vollentwickelte der Elsa Will sagt uns auf die Dauer nicht viel. Und man wird wohl auch behaupten können, daß die Musiker zu jeder Zeit sich gegen diese Kunstfertigkeit, die den Gang der Handlung in der Oper störend und oft für recht lange Zeit unterbrach, gewehrt haben. Die Zeiten einer Barbarina, einer Taglioni, einer Granzow sind endgiltig hin und vorbei. Daß eine reiche und nicht wertlose Balletliteratur damit untergegangen ist, bleibt freilich zu beklagen. Doch anders steht es mit den Charaktertänzen, mit den nationalen Tänzen. Hier ist alle Künstelei ausgeschaltet, die Musik ist in lebendige Rhythmik umgesetzt, und wir geben uns dem sinnlichen Reiz dieses prachtvoll empfundenen Körperspiels, dem der Faltenwurf der Gewänder folgt, mit Freude, mit Begeisterung hin. Wir merken plötzlich, daß uns etwas gefehlt hat; etwas, was auf den Urgrund aller Musik hinweist. Stünde Liszt auf, er würde über diese plastische Ausdeutung seiner zweiten Rhapsodie entzückt sein. Und selbst, wo die Träumerei den Körper zum Adagioschritt zwingt, wie in Rubinsteins ‚Nacht', ziehe ich diesen Tanz dem Symbolismus raffinierter Damen vor, die ihre künstlerische Obdachlosigkeit der vieldeutigen, mißverstandenen Tanzkunst zugeführt hat.

Es wäre eine Tat, wenn Hülsen es nicht für unter seiner Würde hielte, von diesen Russen zu lernen, wie unsre nüchterne Oper, ohne daß ihr Fortschritt gehemmt zu werden brauchte, durch den echten Tanz belebt werden könnte.

Lockung / von Emanuel von Bodman

Aus der langen Tageshelle
Dieser schweren Sommerzeit
Tret ich heimlich an die Schwelle
Der Vergangenheit.

Und ich hebe von der Fülle,
In der sich mein Fuß verlor,
Diese bunte Blumenhülle,
Neige durstерfüllt mein Ohr
An das dunkle Tor.

Und ich darf mit süßem Graun
Meinem ganzen Leben lauschen
Und in Fernen weithin schaun,
Wenn die großen Wogen rauschen.

Rundschau

Bahrs Shaw

Ein Zufall setzt mich in die Lage, einen ebenso merkwürdigen wie heitern Nachtrag zu meinen neulichen Ausführungen über Shaws Ibsen zu bringen. Vielleicht entsinnt sich der Leser, wie Bernard Shaw den Henrik Ibsen umschuf nach seinem Ebenbilde, wie er mit genialer Unverschämtheit aus dem Magus von Skien einen Gesellschafts-Ironiker echt Shawscher Observanz erstehen ließ mit der ganzen Blindheit, der ganzen Macht, die der Selbstbestätigungstrieb einem großen Individuum verleiht. Und heute kann ich von Widervergeltung berichten. Kann zeigen, wie ein deutscher Schriftsteller von Rang sich den Bernard Shaw nach seinem Ebenbilde geformt hat. Unter völliger Verkennung des, ach, so andern Eigenwesens des Iren und nichts begreifend, als daß hier eine irgendwie starke, sehr intensive kulturell-literarische Kraft sei, von der man gerne die eigne Lebenssache bestätigt, bezeugt, gestützt haben wollte. Ich finde in Hermann Bahrs Band ‚Glossen' folgende Zeilen (geschrieben nach einer Aufführung von Shaws ‚Verlorenem Vater' im Burgtheater):

> „Shaw hat revolutionär angefangen. Vor zwanzig Jahren hat man ihn, eine schwarze Fahne in der Hand, mit Scharen von Arbeitslosen durch die Straßen ziehen sehen und an jeder Ecke gegen die Reichen, gegen die Ausbeuter wüten gehört. Der erste Marxist in England. Berauscht von Wünschen nach der Zukunft hin. Plötzlich aber ernüchtert. Plötzlich enttäuscht. Plötzlich in die Kunst verschlagen, für Wagner. Der erste Wagnerianer in England. Wieder ein Rausch. Dann sucht er die Malerei, gleich darauf das Theater ab: immer nach einem neuen Rausch. Immer wieder enttäuscht. Sein Geheimnis ist: er kann nur im Rausche leben und keiner hält . . . Was bleibt dann? Einsicht ins grenzenlos Stupide, das unser Leben ist. — — So nur ist Shaw zu verstehen, wenn er den Clown macht."

Dieser vortrefflich geschriebene Absatz enthält, wenn ich ihn auf den Shaw, den ich erkenne, beziehe, genau so viel schwere (sachliche und interpretierende) Irrtümer als Worte.

Shaw hat nie gegen irgendwelche Individuen ‚gewütet'. Seine durchdringende, noch Marx überlegene Intelligenz, seine elementare Sachlichkeit zeigte ihm fast sofort den sozialen Zusammenhang, der privatim durchaus ehrenwerte Individuen zu Verbrechern im Gesellschaftssinne macht. (Ein großer Teil seines bittern Humors wurzelt in diesem Dilemma!) Statt eines gegen Einzelwesen gerichteten Zornrausches erfüllte ihn ein leidenschaftlicher sozialer Arbeitswille — und der ist bis heute noch keine Sekunde von ihm gewichen. Noch immer wäre er im gegebenen Moment bereit, mit schwarzer Fahne durch die Straßen zu ziehen, noch immer gibt er zu jeder Wahl seine Flugschrift heraus und ist einer der wirksamsten Agitationsredner, noch immer sitzt er im Gemeinderat seines Bezirkes und arbeitet leidenschaftlich für die Sozialisierung von Wasserversorgung und Gas. In den Dienst dieser sozialen Leidenschaft hat Shaw aber sehr bald sein von Anfang an ganz starkes Kunstinteresse gestellt; sein Sozialismus war das einzige, was seinem auch in aestheticis revolutionären Sachlichkeitsinstinkt Schranken setzte. Wie sein von Siegfried Trebitsch jüngst als ‚Wagnerbrevier' edierter ‚Wagnerit' dartut, hat er mit ernsthaftestem Witz den Nibelungenring als Allegorie auf den Untergang des Kapitalismus ausgedeutet; und er hat, wie gezeigt, seine bedeutsamste theatralische Er-

fahrung, Ibsen, ganz im Sinn seines sozialen Kritizismus umgeformt. Er war nie ‚berauscht‘ und nie ‚ernüchtert‘. Er arbeitete und arbeitet mit gleich glühender Leidenschaft an seinem einen Ziel: der Befreiung der Lebenskraft durch die sozialistische Umordnung der Gesellschaft. Und sein typisch britischer Humor ist (dies ist für jeden, der die Entwicklung seiner Stücke von ‚Widowers house‘ zu ‚Gatting maried‘ verfolgt, außer Zweifel) zu seiner individuellen Bedeutung an dieser sozialen Kritik herangereift.

Von dem Bahrschen Bild also scheint mir für Shaw nicht ein Zug zu stimmen. Dagegen ergibt dies Bild mit unwesentlichen Retouchen eine völlig treffende Darstellung der Entwicklung Hermann Bahrs. „Er kann nur im Rausch leben und keiner hält.“ Er war als Sozialist, als Skeptiker, als Neu-Idealist immer wieder berauscht, ernüchtert, berauscht und voll nachdenklichen Spottes. Er — nicht Shaw.

Der liebe Leser versteht hoffentlich, daß dieses keine polemische Kritik einer Bahrschen Kritik ist. Ich finde es ganz in der Ordnung, daß Bahr sich das aus Shaw macht. Und fordere nur Freunde intellektueller Humore zur Mitfreude auf. Ich kenne auch schon einen vortrefflichen Autor, der sich ganz nach seinem Ebenbilde einen viel stabilern, gründlichern, leidenschaftlich-wildern Bahr umgeschaffen hat, mit liebender Gewaltsamkeit. Und auch der wird wieder seinen Umbildner finden. Und so fort durch die Kette der Lebendigen. Denn der Mensch schafft den Menschen nach seinem Ebenbilde. Julius Bab

Londoner Theater

Leslie Faber, ein tüchtiger, junger Schauspieler, hat einen gewagten Schritt getan, erfreulicherweise mit Erfolg. Er hat ein Theater, das Vaudeville, auf eine Saison genommen und ein Stück angesetzt, das ihm eine bessere Chance gewährt, als er sie sonst in Jahren vielleicht erhalten hätte. Bei dem Mangel an Repertoirebühnen — in Glasgow ist, nebenbei bemerkt, eine unter Alfred Werings Leitung im Entstehen begriffen — bleibt einem Schauspieler, der vorwärts kommen will, nichts andres übrig, als selber spielender Direktor zu werden, denn die Direktoren, die selber spielen, behalten natürlich alle guten Rollen für sich und sehen es nicht gern, wenn ein jüngerer neben ihnen allzu beliebt wird. Leslie Faber suchte sich das Stück eines Dänen, Hjalmar Bergströms, aus, ‚Der Herr des Geschäfts‘, das einen Streik zum Gegenstand hat, sich aber auf ironiedurchsetzte Charakterschilderung einiger Mitglieder einer Großfabrikantenfamilie und ihrer Anhängsel beschränkt. Ein Tunichtgut, sowie ein sozialistisch angehauchter Jüngling sind besonders gelungen. Etwas Wiedscher Geist herrscht in dem Stück: nur nichts allzu ernst nehmen; das Leben ist es ja eigentlich gar nicht wert; alles ist nur ein Scherz, ein Spaß für unbeteiligte Zuschauer. Das scheint das Credo der heutigen dänischen Dramatiker zu sein.

Das Nachmittagstheater brachte ein seltsames Stück von Henry James mit Forbes Robertson in der Hauptrolle, das nichts andres ist als eine preziöse Stilübung ohne jedes Leben. Daß dergleichen auf der londoner Bühne keinerlei Wirkung haben kann, sollte doch klar gewesen sein. In schönem Einband als Erzählung aus der Vergangenheit genossen, ließe es sich eher an. Nächstens wird man lyrische Gedichtcyclen dramatisch darstellen! Frank Freund

Akademische Bühne

Wenn dieses Unternehmen nach seiner dritten Vorstellung überhaupt noch weiter existieren kann, sollte es sich nach einer Art Dramaturgen umsehen, der es in Zukunft vor den ärgsten Fehlgriffen bewahrt. Um schlechte ausländische Dramen einzuführen, brauchte sich zu den stehenden Theatern kein fliegendes zu gesellen. Seine Mission ist immer wieder: gute oder doch hoffnungsvolle deutsche Dramen zu entdecken. Johannes Raffs ‚Hohe Liebe' war solch ein Fund. ‚Die Verhüllte' hätte man Herrn Alfred Fekete mit ein paar schonungsvollen Worten zurückgeben müssen. Die Verhüllte ist die Lues. Diese Lues hat ein reicher Herr, frivol, wie reiche Herren sind, auf eine bessere Bedienstete seines Hausstandes übertragen, und da in aller Welt ein Gott zu strafen und zu rächen lebt, so fragt es sich für uns Zuschauer nur, auf welche besondere Weise er sich in Ungarn zu betätigen pflegt. Herr Fekete ist der Meinung, daß die vergiftete Gesellschaftsdame den präsumptiven Schwiegersohn ihres Vergifters, nicht etwa aus Rachsucht, sondern aus unbezwinglicher Liebe, ihrerseits vergiften und dadurch diesen Aermsten in den Tod und seine Braut zur Verzweiflung treiben wird. Ich wünschte, daß es mir gegeben wäre, die erhabene Komik fühlbar zu machen, von der diese schlichten Vorgänge strotzen. Man denke sich etwa, daß der Kammerherr Alving noch einen Akt lang am Leben ist und mit Reginens Mutter geschwollene Gespräche über sein und ihr verfehltes Dasein führt; daß Oswald ein kerngesundes und nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft, und daß eine Oswaldine es ist, der die Sünden des Vaters auf Umwegen heimgezahlt werden; daß schließlich dieser skurrilen Variante eines literarischen Monuments die Frau Alving und damit der Sinn und die Rechtfertigung fehlt. Herr Fekete scheint das gespürt zu haben, denn er versucht zuguterletzt diesen Mangel durch einen Aufruf an sein Volk zu ersetzen, einen zweifellos humanen Aufruf, dem die philanthropischen, sozialhygienischen und medizinischen Vereinigungen der ganzen Welt die weiteste Verbreitung verschaffen sollten, von dem aber die dramatische Kunst weder Ungarns noch Europas gefördert wird. Er habe, bemerkt der Autor ungefähr in diesem sympathischen Aufruf, gar nichts dagegen, daß manche Mitbürger luetisch seien. Das bringe das Leben zuweilen so mit sich, und wenn man arbeite und nicht verzage, so sei man bis zu einem bestimmten Grade von den gesunden Zeitgenossen nicht zu unterscheiden. Sobald man aber — und hier wird der stille Dichter ohne Uebergang zum zornigen Apostel — zwischen Ehestand und Selbstmord die gewissermaßen bange Wahl zu treffen habe, sei man es, Kreuzhimmeldonnerwetter, sich nicht minder als der Menschheit schuldig, auf das Glück der Sinne zu verzichten. An dieser Stelle sprang Alfred Abel aus dem Fenster, und wenn man ihm nicht schon vorher für seine Leistung als für einen Trost in Tränen Dank gewußt hätte, so hätte man es jetzt getan. Die Oswaldine auf Umwegen aber war Fräulein Ilona Ritscher, und ein so geringer Verlust es für uns gewesen wäre, Herrn Feketes Dramatik niemals in deutscher Sprache zu vernehmen, ein so erfreulicher Gewinn wird es für uns sein, die Schauspielkunst seiner Landsmännin eines Tages in deutscher Sprache zu vernehmen.

S. J.

Aus der Praxis

Bühnenregulatoren / von Lill'-Laureat

Die Anforderungen, die man heutzutage an Bühnenregulatoren stellt, sind so vielseitig, daß man fortwährend bestrebt ist, durch Verbesserungen ihre Leistungsfähigkeit zu erhöhen und die zu leistenden Funktionen zu vereinfachen. Je weniger Hantierungen bei Bedienung von Bühnenregulatoren der Beleuchter zu machen hat, desto weniger Irrtümer können entstehen, desto glatter wickelt sich der Betrieb ab.

Die durch Bühnenregulatoren zu erzeugenden Effekte sind mannigfach. Es gibt Szenen, wo langsam, nach und nach, Übergänge vom Tageslicht zur Abendröte, von der Dämmerung zur Nacht und zum Mondschein geschaffen werden müssen; es gibt aber auch Szenen, sogenannte Lichtauftritte, wo plötzliche Lichtwirkungen einzutreten haben. Etwa wenn plötzlich Sonnenlicht durch ein Fenster hereinstrahlt, oder jemand mit einer Lampe ein dunkles Zimmer betritt. Außer der Bühnenbeleuchtung hat dann der Regulator meistens noch die Beleuchtung des Zuschauerraums ganz oder zum Teil zu regulieren. Ferner gehören zu seinem Bereich sämtliche Vorrichtungen für die von einer Zentralstelle aus zu schaffenden verschiedenen Helligkeitsgrade und Farbenmischungen.

Ein Bühnenregulator besteht aus zwei von einander getrennten Hauptteilen, dem Rheostaten und dem Stellwerk oder Reguliergestell. Die Rheostaten, die die elektrische Energie enthalten, haben in Abstufungen unterteilte Schleifkontaktbahnen, während das Regulierungsgestell stromlos ist und daher nur mechanische Stellvorrichtungen aufweist. Rheostat und Stellwerk werden mit einander durch ebenfalls stromlose Drahtseilzüge verbunden, welche über Rollengestelle laufen. Das Stellwerk wird auf der Bühne angeordnet. Die Rheostaten dagegen haben keinen festen Platz; man ordnet sie je nach dem verfügbaren Raum entweder oberhalb oder unterhalb, auch seitlich von der Bühne an. Solch eine Trennung ist an sich auch immer geboten, weil beim Regulieren der Widerstände, wenn die Leuchtkraft vermindert wird, sich die in den Rheostaten verbrauchte elektrische Energie in Wärme umsetzt und diese Hitze den Beleuchter belästigt. Die Rheostaten werden zweckmäßig feuersicher untergebracht. Daher ist, weil Stellwerk und Drahtseilzüge ohne elektrischen Strom sind, die Bedienung gefahrlos.

Der den Bühnenregulator bedienende Beleuchter muß natürlich vollständig frei die Bühne übersehen können. Daraus folgt, daß der beste Platz für die Aufstellung des Bühnenregulators an der Proszeniumswand ist, gegebenenfalls auch der Platz unterhalb des Bühnenfußbodens, neben dem Souffleurkasten. Ordnet man den Bühnenregulator an der Proszeniumswand an, so stellt man ihn hier entweder auf ein Podium oder etwas über dem Fußboden erhöht auf.

Dem Zweck und den Größenverhältnissen der Bühnen passen sich nun die Typen der Bühnenregulatoren an. Sie sind, entsprechend dem Ein- und Mehrlampensystem, als Einhebel- und Mehrhebelregulatoren ausgebildet. Die Einhebelregulatoren haben eine und die Mehrhebelregulatoren mehrere übereinander liegende Hebelreihen. In Betracht kommen: für kleine Bühnen der Ein-, Drei- und Vierhebelregulator; für mittlere Bühnen eine Verbindung eines Ein- oder Zweihebelregulators mit einer Dreilampensystem-Installalion, eine Vereinigung, mit der alle Farbenmischungen erzielt werden können. Der zur Anwendung kommende Hebelregulator enthält in solchem Falle Farbenumschalter zum Um-

schalten der farbigen Lampengruppen in den Beleuchtungskörpern auf den zugehörigen Rheostaten. Wenn auf Kleinbühnen eine getrennte Regulierung der einzelnen Beleuchtungskörper für nicht notwendig erachtet wird, wird für alle Lampen einer bestimmten Farbe ein gemeinsamer Rheostat verwendet. Auf diese Weise kann man Farbenübergänge sowie Abtönungen erzielen.

Es geschieht nun bei den gebräuchlichen Bühnenregulatoren das Kuppeln der einzelnen Regulierhebel durch eine am Hebelgriff oder an der Hebelachse angeordnete, direkt zu betätigende Vorrichtung. Ein selbsttätiges Entkuppeln der einzelnen Hebel kann nur in der Anfangs- und Endstellung der Hebelbahn erfolgen. Beides ist aber mit Nachteilen verknüpft, da es nicht möglich ist, die gekuppelten Hebel in den Zwischenstellungen selbsttätig auszulösen.

Einen Bühnenregulator, bei dem die einzelnen Regulierhebel mit einer gemeinsamen Welle gekuppelt sind und durch Anschläge von ihr selbsttätig entkuppelt werden können, hat Theodor Barth in Berlin sich patentieren lassen. Seine Erfindung verfolgt den Zweck, das Kuppeln der einzelnen Hebel mit der gemeinsamen Welle an einer Stelle außerhalb der Hebelreihe vornehmen, sowie ein selbsttätiges Entkuppeln und selbsttätiges Wiedereinkuppeln jedes Hebels an irgend einer, vorher gewählten, Stelle des vom Hebel bestrichenen Kreisbogens eintreten zu lassen. Eine derartige Einrichtung vereinfacht sehr die Bedienung der Bühnenregulatoren und erleichtert dem Beleuchter die Arbeit. Es liegt ferner ein nicht zu verkennender Fortschritt und Vorteil bei dieser Anordnung darin, daß eine unbeachtete Verschiebung der Hebel fast vermieden wird, weil man mit dem Hebel oder der Hebelreihe nicht in Berührung kommen kann, da das Kuppeln und Entkuppeln der Hebel durch eine gänzlich außerhalb der Hebelreihe gelegene Kuppelungshebelvorrichtung geschieht. Die für die Bühnenbeleuchtung erforderliche Abstimmung der Helligkeitsgrade der verschiedenen Beleuchtungskörper erreicht man mit Hilfe dieser Konstruktion durch entsprechende Einstellung der Entkuppelungsvorrichtungen vor der Gemeinschaftsbewegung von zwei oder mehreren Hebeln, sodaß mithin der Beleuchter es während der Bedienung der gemeinsamen Antriebsvorrichtung nicht, wie sonst, nötig hat, die einzelnen Hebel auszulösen. Somit kann die bei der Probe bereits festgelegte Lichtstimmung mit Hilfe dieser Vorrichtung schon vor dem Übergang von hell zu dunkel oder umgekehrt bestimmt werden, sodaß während des Bedienens der Kuppelwelle nicht mehr, wie sonst, gleichzeitig eine Auskuppelung der in Betracht kommenden Hebel zu erfolgen braucht, weil sich die Hebel, entsprechend den vorher eingestellten Anschlägen, in richtiger Weise selbsttätig auslösen. Der Beleuchter hat also nicht mehr nötig, auf das rechtzeitige Auskuppeln der Hebel zu achten und kann somit weit besser das Bühnenbild beobachten, mithin auch die Beleuchtung diesem Bilde wirkungsvoller anpassen. Nach der selbsttätigen Entkuppelung bleibt der Hebel solange entkuppelt, wie die gemeinsame Hebelachse in derselben Richtung weitergedreht wird. Bei Stillstand der Hauptwelle oder Rückwärtsdrehung kuppeln sich die Hebel wieder selbsttätig ein, was für eine zweckmäßige Handhabung des Regulators von Vorteil ist.

Auf den Abbildungen 1 und 2 ist eine Konstruktionesform dieser Erfindung vor Augen geführt. Die Figuren zeigen einen von mehreren mit einer gemeinsamen Welle kuppelbaren Hebeln. Der Regulierhebel a ist entweder gekuppelt mit der Welle q und kann dann mit dieser zusammen bewegt werden, oder er ist entkuppelt von der Welle q und kann dann unabhängig von dieser mittelst eines an ihm angebrachten Handgriffes bewegt werden. In der obern Zeichnung ist der Hebel in einem gekuppelten Zustande, also fest mit der Welle verbunden, was die ausgezogenen Linien andeuten. Man hat nun den Hebel zu entkuppeln, sobald man ihn frei auf der Welle bewegen will. Dies geschieht, indem man den außerhalb des Hebels a befindlichen Auslösehebel d in die punktiert angedeutete Lage bringt, wodurch der Rollenhebel m ebenfalls seine Lage verändert

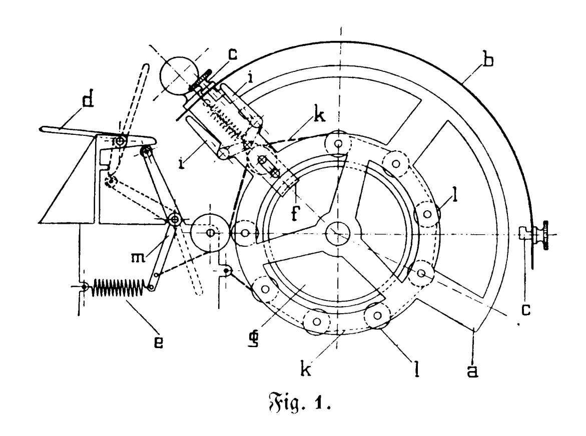


Fig. 1.

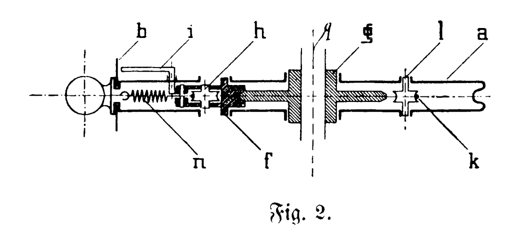


Fig. 2.

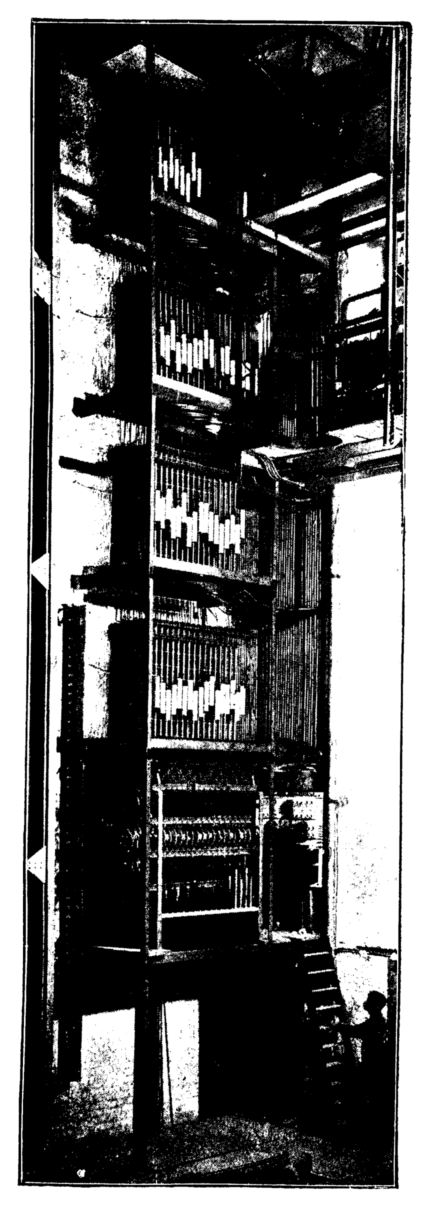


Fig. 3.

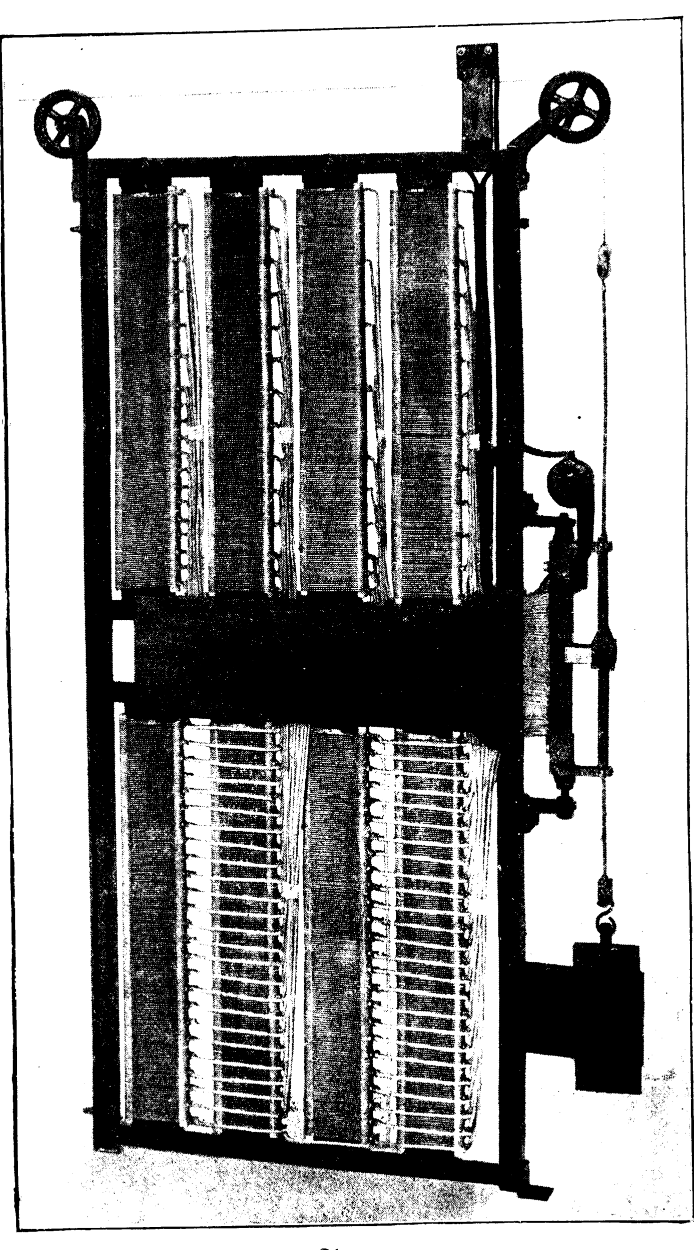


Fig. 4.

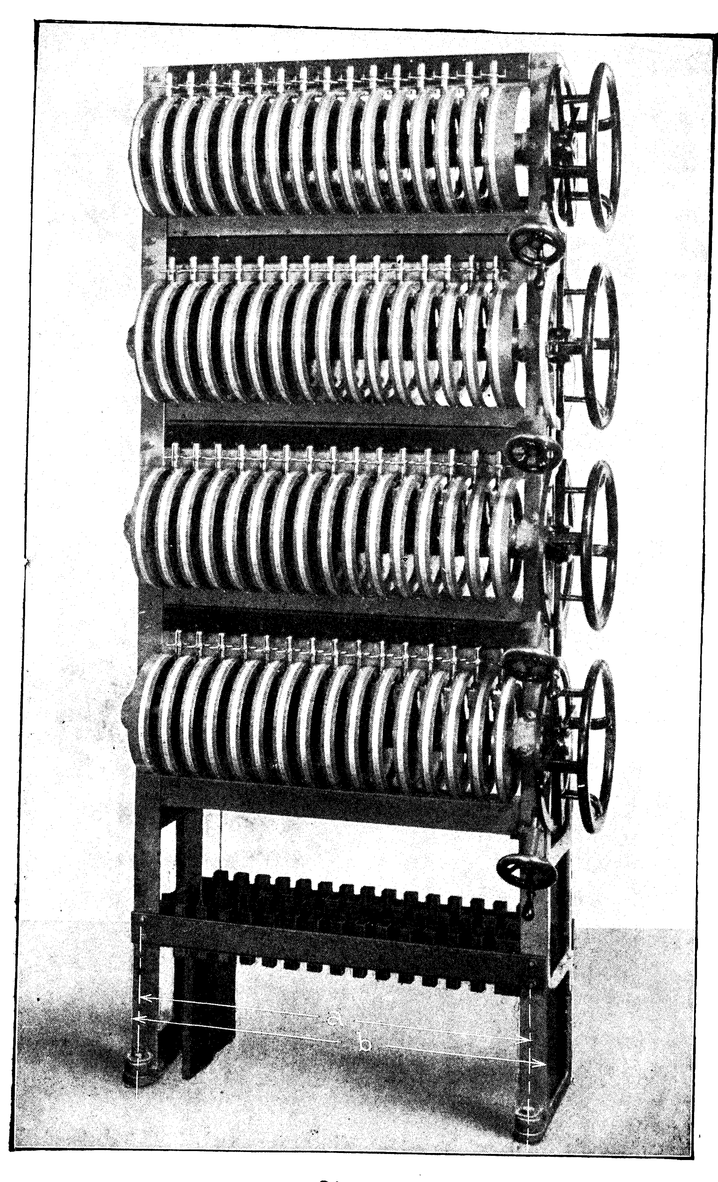


Fig. 5.

und auch in die punktierte Stellung gedrückt wird. Die am Rollenhebel m befestigte Feder e wird gespannt, während das Seil k, welches über die Rolle h im Bremsklotz geführt ist, entspannt wird. Hierdurch wird der in dem Hebel a geführte Bremsklotz f, welcher vorher auf die mit der Achse starr verbundene Bremsscheibe g gepreßt war, durch Federkraft zurückgezogen. Durch diesen Vorgang wird es möglich, den Regulierhebel a frei zu bewegen und die an ihm befestigten Rollen l nebst der Rolle h unter dem Seil k fortlaufen zu lassen.

Eine selbsttätige Auslösung des mit der Welle gekuppelten Regulierhebels a wird dadurch bewirkt, daß die an ihm befestigten kleinen Hebel i gegen die Anschläge e geführt werden, welche man vorher auf dem Bügel b beliebig einstellen kann. Infolge des Gegendrucks der Hebel i gegen die Anschläge e hebt sich der Bremsklotz f von der Kuppelungsscheibe g ab, sodaß man die Welle und den Hebel unabhängig von einander frei bewegen kann. Der Hebel bleibt solange entkuppelt, wie der Druck gegen die Anschläge anhält, was bestehen bleibt, wenn die gemeinsame Hebelachse q in derselben Richtung weiter gedreht wird. Wenn dagegen der Druck der Kniehebel i gegen die Anschläge e aufhört — was eintritt, sobald die mit sämtlichen Hebeln versehene Hauptwelle nicht weiter gedreht wird oder rückwärts geht — dann werden die Hebel wieder selbsttätig mit der Welle q gekuppelt.

Die andern Abbildungen zeigen von der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft in Berlin gestellte Formen eines Bühnenregulators (Figur 3), eines Rheostaten (Figur 4), sowie eines Vierhebelregulators (Figur 5).

* * *

Patentliste

Nr. 201120. Vorrichtung zur Verriegelung einzelner Kassettenklappen in Theaterbühnen bei Oeffnungsstellung der mehrere Riegelstützen verbindenden Riegelschiene, dadurch gekennzeichnet, daß die an sich bekannten Verbreiterungsstützen der Kassettenklappen mit der Riegelschiene dauernd, außerdem aber auch von dieser unabhängig bewegbar, verbunden sind.

Vereinigte Maschinenfabrik Augsburg und Maschinenbau-Gesellschaft Nürnberg A.-G., Nürnberg. 12. 8. 08.

Juristischer Briefkasten

F. R. Meines Erachtens ist der Abzug der über Sie verhängten Ordnungsstrafe unzulässig. Nach § 6 des Vertrages steht es zwar der Direktion frei, statt eine sofortige Entlassung auszusprechen, Ordnungsstrafen zu verhängen. Ich halte aber diesen Paragraphen für rechtlich unzulässig. Die Direktion hat keine Strafgewalt. Sie kann nur vereinbarte Ordnungsstrafen verhängen. Eine vereinbarte Ordnungsstrafe würde nur dann gelten, wenn genau vereinbart ist: für welchen Fall eine Strafe vereinbart wird und wie hoch die Strafe in diesem Fall sein soll. Das ist in Ihrem Fall nicht geschehen.

Annahmen

Ellyn Karin: Das Wettermännchen, Vieraktiges Weihnachtsmärchen. Karlsruhe, Hoftheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

5. 5. Paul Schmidt: Kaiser Otto der Dritte, Fünfaktiges Trauerspiel. Leipzig, Schauspielhaus.

8. 5. Karl Federn: Der Gast des Mocenigo, Fünfaktige Tragödie. Dresden, Hoftheater.

Arthur Halding: Großreinemachen, Komische Alltagsbilder. Stettin, Bellevuetheater.

Bernhart Rehse: Vaterland, Vieraktige Politische Komödie. München, Schauspielhaus.

9. 5. Ernst Schrader: Zwischen Nacht und Morgen, Drei Einakter. Hannover, Hoftheater.

11. 5. Wilhelm Stoß: Theone, Fünfaktiges Schauspiel. Coburg, Hoftheater.

2) von übersetzten Dramen

Alfred Fekete: Die Verhüllte, Drei-

aktige Tragödie. Berlin, Akademische Bühne.

3) in fremden Sprachen

Dario Nicodémi: Im Frieden, Drama. Paris, Théâtre Réjane.

Gabriele Zagolska: Die Moral der Frau Dulska, Sittenkomödie. Budapest, Ungarisches Theater.

Zeitschriftenschau

Georg Richard Kruse: Theaterkinder. Der neue Weg 15.

Rudolf Presber: Matkowsky. Arena IV, 2.

S. Rahmer: Neue Studien zu Heinrich von Kleist. Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung 16, 17.

Fritz Rose: Die Zeit auf der Bühne. Literarisches Echo XI, 15.

Graf Seebach und Baron zu Putlitz: Eine Erwiderung auf den offenen Brief Dr. Goehlers. Neue Revue III, 17.

Ernst Leopold Stahl: Das englische Theaterjahr 1907/08. Englische Studien XL, 2.

Richard Sternfeld: Elektra. März III, 8.

Heinz Stolz: Osterspiele. Masken IV, 33.

Karl Storck: Zur ‚Elektra' von Richard Strauß. Westermanns Monatshefte LIII, 7.

Heinrich Stümcke: Adolf Sonnenthal. Bühne und Welt XI, 14.

August Wilhelm Iffland und das berliner Königliche Nationaltheater. Bühne und Welt XI, 15.

Georg Süß: Ernst von Wildenbruch. Erwinia XVI, 5.

Walter Turszinsky: Max Reinhardt. Bühne und Welt XI, 14.

Engagements

Berlin (Neues Theater): Otto Stoeckel.

Beuthen (Stadttheater): Alfred Heynisch.

Bromberg (Stadttheater): Olivia Veit.

Cöln (Stadttheater): Hans Mercklein 1909/15.

Dresden (Residenztheater): Friedrich Geffers 1909/12.

Düsseldorf (Lustspielhaus): Anny von Babos.

(Schauspielhaus): Emil Mamelok.

Frankfurt am Main (Intimes Theater): Fritzi Marschner 1909/10.

Hildesheim (Stadttheater): Natalie Madeleine 1909/11.

Mainz (Stadttheater): Lotte Werner.

Oldenburg (Hoftheater): Richard Helsing.

Olmütz (Stadttheater): Felix Knüpfer 1909/10.

Stuttgart (Schauspielhaus): Yella Wagner.

Trier (Stadttheater): Robert Heinrich Marx 1909/10.

Ulm (Stadttheater): Hugo Stern 1909/10.

Wien (Burgtheater): Rudolf Werner 1910.

Nachrichten

Max Reinhardt wird seine Sommerspielzeit im Münchener Künstlertheater mit einer Aufführung des ‚Hamlet' eröffnen, die folgendermaßen besetzt ist: König Claudius — Paul Wegener, Hamlet — Alexander Moissi, Polonius — Victor Arnold, Laërtes — Oscar Beregi, Geist von Hamlets Vater — Wilhelm Diegelmann, Horatio — Eduard von Winterstein, Rosenkranz — Hans Waßmann, Güldenstern — Wilhelm Bendow, Erster Schauspieler — Ludwig Hartau, Erster Totengräber — Rudolf Schildkraut, Königin — Adele Sandrock, Ophelia — Camilla Eibenschütz. Die Dekorationen und Kostüme stammen von Fritz Erler, die Musik von Professor Beer-Wallbrunn.

Die Außerordentliche Generalversammlung des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller hat durch einstimmigen Beschluß die Verbandsmitglieder verpflichtet, dem Berliner Theater kein Stück mehr zur Aufführung zu übergeben.

Die Stadt Münster hat die Direktion des Stadttheaters den Herren Max Eisfeld und Leopold Sachse übertragen.

Intendanzrat Albert Berthold hat die Leitung des osnabrücker Stadttheaters, die er fünfzehn Jahre innegehabt hat, niedergelegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 21
27. Mai 1909

Der süße Schmerz / von Theodor Lessing

Zweites Kapitel (Fortsetzung)

Das Problem der Transparenz

Das Problem, mit dem wir hier zu tun haben, ist wohl das Fundamentalproblem jenes Gebietes praktischer Aesthetik, das ich ‚Theaterästhetik' nenne. Will man auf diesem Gebiet zu klaren Einsichten gelangen, so muß man vor allem sich entwöhnen, eine Unterscheidung naiv anzunehmen, die heute jeder begabte Schuljunge im Munde hat: die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Schein. Es ist nichts als oberflächlicher, gedankenloser Gemeinplatz, wenn gesagt wird, daß Kunst, und insbesondere Theater, nur Scheingefühle, Scheinerregungen, Scheinleidenschaften im Menschen erwecke. Natürlich bezweifelt niemand, daß der im Bilde erlebte Zorn eine andre Art Zorn ist, als das reale, aktuelle Zornerlebnis. Natürlich ist offenkundig richtig, daß Erschütterungen durch Leiden und Tod, die die Tragödie vermittelt, eine ganz andre Tönung tragen, als entsprechende Akte des wirklichen Erlebens. Nur möchte ich die in der ästhetischen Modifikation erlittenen Seelenbewegungen nicht als Scheinakte charakterisiert sehen. Denn diese Scheinbarkeit entdeckt der abwägende Verstand nachträglich an den ästhetischen Erlebnissen, wenn er sie hinterdrein mit entsprechenden Erlebnissen des sogenannten wirklichen Lebens in Parallele stellt. An und für sich aber ist in dem Akte ästhetischen Erlebens auch nicht das kleinste Moment eines Bewußtseins von Scheinbarkeit aufzuweisen. Man beobachte nur sorglich das eigene Seelenleben. Es ist nichts als Theorie, Spintisiererei, Philosophasterei, wenn man in Akte ästhetischen Erlebens Momente hinein trägt, wie Illusion, schöner Schein, Bewußtsein des Traumes oder der Irrealität. Von alledem entdecke ich in mir nicht das mindeste. Das Erlebnis im Bilde ist, solange ich darin stehe, das realste Erlebnis der Welt. Nur ist es anders real. Es ist eben: Erlebnis im Bilde; anders gesagt: es ist ein Erlebnis symbolischer Relation. Ich verwende für die hier in Rede stehende

psychische Tatsache eine bestimmte prägnante Formel, ich nenne das hier in Frage stehende Tatsachengebiet: die Tatsache der Transparenz. Hiermit meine ich das folgende, für alle Aesthetik, am meisten aber für Theaterästhetik grundlegende Phänomen.

Es gibt im Verlaufe menschlichen Seelenlebens bestimmt getönte Erlebnisse, deren Wesentliches ist, daß in ihnen irgend ein seelischer Erlebnisakt nicht um seiner selbst willen auftaucht, sondern lediglich zum Vehikel eines ganz andersartigen, vielleicht entgegengesetzten Erlebnisses benutzt wird. So nun verhält es sich in der Aesthetik des Dramas mit aller Art Erlebnissen von Schmerz und Unlust. Sie tauchen in der Seele nicht um ihrer selbst willen auf; sondern indem ich mich in die an sich disharmonischen, unschönen, unangenehmen Wahrnehmungen der Tragödie einfühle, fühle ich mich durch sie hindurch ein in positive Wahrnehmungen von völlig andrer Art. Und zwar ist, wohlgemerkt, das Verhältnis hier nicht etwa so, daß es sich, wie schlechte Beobachter gemeint haben, um Assoziations-Psychologie handelt. Es ist nicht so, daß mich etwa der Untergang eines Menschen an dessen Größe und Kraft erinnert, daß ich durch den Tod eines schwachen und gleichgültigen Subjekts erst auf dessen Menschliches und Gutes aufmerksam werde. Vielmehr liegt die Sache so, daß ich durch den Untergang hindurch auf Größe und Kraft des Untergehenden hinblicke, daß erst vermöge und vermittels des Todes die Verklärung des schwachen und gleichgültigen Subjekts erfolgen kann, und daß auf keine Weise anders als durch die Transparenz des Leidens bestimmte, im gemeinen Leben nicht sichtbare Seiten der menschlichen Seele sichtbar gemacht werden. Dies eben ist jenes Erlebnis, das wir mit dem Namen des tragischen Erlebnisses zu bezeichnen gewohnt sind. Das Leiden spielt in dem Erlebnis keine dominierende, sondern lediglich vermittelnde, indirekte Rolle. Es ist das Leidenslicht, durch das hindurch der Mensch ungewohnte Blicke auf Sinn und Hintergründe seines Lebens tut. Genau so, wie man ein chemisches Element nicht studieren kann, ohne es im Feuer aufzulösen. Wie man das Gold nur in äußersten Hitzegraden erkennt, so kennt man gemeinhin vom Menschen so viel, als man in Leiden und Nöten von ihm gesehen hat. Die menschliche Seele ist durchaus ein Instrument, das nur zu tönen beginnt, wenn es gezerrt und gezupft wird. Man kann von einander nichts wissen, so lange man sich nicht im Spiegel des Leidens gesehen hat. Die Wunden der Menschen sind die einzigen Fackeln, die in ihr Leben strahlen. Das vergossene Blut der einzige Spiegel, aus dem das Menschengesicht in seiner letzten Gestalt und Wahrheit hervorschaut. Somit zeigt uns die Tragödie ein Menschengesicht im Spiegel von Blut und Wunden. Und sie offenbart damit lediglich eine Abart jenes fundamentalen Phänomens der Transparenz, das für alle Aesthetik im Mittelpunkt des Interesses stehen sollte, das ich aber für die ‚Bühnenästhetik‘ (siehe das letzte Kapitel meines Buches ‚Theaterseele‘) schlechterdings für das Kernproblem halte.

Eine der einfachsten alltäglichen Anwendungen dieses Problems der Transparenz bietet uns im Bereiche des Seelenlebens das Verhältnis von Anschauung und Begriff. Eben jene Relation, über die ideenlose Kunstschreiber und geschwätzige Theaterräsonneure, zum Beispiel Herr Georg Fuchs, so viel unsinnige Worte machen! Anschaulichkeit und Begrifflichkeit bezeichnen so wenig einen haltbaren Gegensatz, daß vielmehr eines ohne das andre nicht vorhanden ist. Wir haben es hier mit einer primitiven Abart unseres Problems der Transparenz zu tun. Begriffe sind nichts als Transparente für Anschauungen. Umgekehrt können auch Anschauungen als Transparente für Begriffe dienen. Ich besitze, zum Beispiel, den Begriff: der Hund. Wenn ich diesen Begriff verstehe (und Verstehen heißt nie etwas andres als Anschauen), so muß ich, indem ich den Begriff ‚Hund' höre, eine Anschauung mir machen von dem, was er meint. Dabei aber kann ich mir nur eine spezielle Anschauung machen, das heißt: der von mir verstandene Begriff ‚Hund' wird immer einen bestimmten Hund meinen. Er ist groß oder klein, schwarz, gelb, oder braun, Pudel, Dogge oder Mops, je nach meiner Gewöhnung oder Disposition. Nun aber umgekehrt, wenn ich nicht den Begriff Hund, sondern die Anschauung Hund erlebe, wenn ich, zum Beispiel, als kleines Kind zum ersten Mal irgend einen bestimmten Hund als ‚einen Hund' wahrnehme — wie wäre das möglich, wenn ich nicht den Begriff ‚Hund' bereits besäße? wenn ich, mit andern Worten, nicht durch das Transparent des Begriffs hindurch meine Einzelanschauung erlebte? . . . Man mache sich diesen höchst intrikaten Tatbestand nur einmal klar. Der naive Geist glaubt überzeugt zu sein, daß Begriffe gebildet werden dadurch, daß man von Anschauungen abstrahiert. Dadurch etwa, daß man im Falle ‚Hund' von all den Einzelqualitäten der Hunde, von allen Unterscheidungen nach Art, Typus, Rasse, Ort und Zeit absehend, schließlich zu dem generellen Begriff ‚der Hund' hinansteigt. In Wahrheit zeigt sich, daß das neugeborene Kind keinen Hund als Hund identifizieren könnte, wenn es nicht den Begriff ‚Hund' virtuell bereits — in sich hätte. Es ist aber gar nicht abzusehen, wie sich Begriffe aus Anschauungen bilden sollen, wenn der Besitz und das Haben einer Anschauung den dazugehörigen Begriff voraussetzt, oder wenn, mit andern Worten, Anschauungen nur durch das Transparent der Begriffe erfolgen können. Ich will mit diesen Bedenken nicht die Lehre von angeborenen Begriffen erneuern. Ich will lediglich gegen die naive Meinung ankämpfen, daß Begriffe entstehen. Es liegt vielmehr so, daß Begriffe und Anschauungen in einem Akte da sind. Wir haben von nichts und wieder nichts in der Welt Anschauung, wofern wir es nicht begreifen. So aber, wie in diesem primären Erlebnis der Begriff zum Vehikel von Anschauung dient, so dienen in den Künsten zahllose Erlebnisse sekundärer Art als Träger primärer Erlebnisse. Aehnlich etwa, wie nach dem naiven Glauben der modernen Naturforscher die in menschlichen Empfindungsakten fundierten sogenannten sekundären Eigenschaften der Dinge (wie etwa Farbe, Ge-

schmack, Geruch) von dahinterstehenden primären Eigenschaften (wie Lage, Gestalt, Zahl, Verbindung von Atomen) getragen oder fundiert werden, so gilt es in aller Kunst drei tragende Sphären auseinander zu halten. Nämlich einmal die Sphäre der Realität oder der wirklichen Welt (in welcher das Kunsterlebnis als solches noch keinen Platz hat). Sodann die Sphäre des Symbols, das heißt: die Sphäre des Unwesentlichen, durch das hindurch allein der eigentliche Wesensgehalt der Kunst vermittelt werden kann. Dieser Symbolsphäre gehört etwa Harmonie und Kontrapunktik in der Musik, Form und Farbe in der Malerei, Schauspieler und Requisit in der Bühnenkunst an. Drittens aber trete ich vermittelst dieser Sphäre symbolischer Erlebnisse in unendlichen Abstufungen ein in die Sphäre des eigentlichen Sujets, dessen letzte Erfüllung immer im Unendlichen, das heißt: in meiner eigenen in das Kunstwerk hinüber projizierten Seele liegt.

Wenn man diese meine Unterscheidungen der drei Sphären auf die Theorie der Tragödie anwendet, so wird man vom Leiden und vom Schmerze sagen müssen, daß er niemals der dritten Sujetsphäre angehören, sondern in der Kunst immer nur Symbol sein kann. Wie das geschieht, das wollen wir nunmehr näher betrachten.

(Fortsetzung folgt.)

Der Tod / von Peter Altenberg

Ich verstehe die meisten Dinge nicht im Nervenleben der Menschen. Aber was ich zum Beispiel absolut nicht fassen kann, ist, wie die Nerven eines Mannes sich je beruhigen können über den Verlust einer geliebten Frau, sei es auf diese oder auf jene Art geschehen —. Das ist mir völlig unbegreiflich, weshalb man sich das ‚Nachtrauern' entgehen läßt, dieses Wertvollste des Menschenherzens! Weshalb sich absperren gegen Gottes Welt, wenn dir die Trauer und der Schmerz erst ihre Tore zu ihr öffnen?!? Dem Satten stirbt alles ab; aber dem Verdurstenden erblüht die Sehnsucht! Verliere alles, um alles zu gewinnen! Deshalb lasse ich mir, Vereinsamter, stets im ‚Casino de Paris' von der herrlichen Zigeunerkapelle mit dem genialen Cellospieler das Lied vorspielen: „Leb' wohl, du Süße —". Das spielen sie nämlich auf dem Grabe einer geliebten Verstorbenen. „Leb' wohl, du Süße"; und damit ist alles gesagt. Wie kann man je darüber hinwegkommen?!? Deine fanatisch geliebte Haut, teure Frau, vermodert, zerfällt wie verbranntes Papier, dein Atem existiert nicht mehr, der mir den Duft aller einsamen Bergeswiesen der Erde ersetzte —. Deine Stimme, diese Musik der Welt, ist verstummt, und es ist still geworden für mich auf Erden! Ich verstehe vieles nicht hienieden, das ist doch selbstverständlich; aber wie man über den Verlust einer geliebten Frau, sei es so oder so, hinwegkommen kann, das, das verstehe ich am allerwenigsten! Welche Feigheit, dann noch leben zu können, zu wollen —. Ewig soll das Klagelied in deinen Ohren tönen der Zigeunerkapelle, mit dem zärtlich brausenden Cello: „Leb' wohl, du Süße —".

Die gelbe Nachtigall / von Alfred Polgar

In der ‚Gelben Nachtigall‘ von Hermann Bahr erscheint das Theater (ihm gilt die Komödie) als ein grotesker Spuk, als ein großartig-schwindelhaftes Getue, als eine kreischende, zermalmende Maschinerie, als eine gewaltige Kunst-Industrie, die Begabungen höchster und gemeinster Art in ihrem Dienst hat.

Ein ins Bühnenmetier leidvoll Verliebter klirrt mit den Ketten seiner Passion. Sehr viel feine, schmerzliche, witzige, pikierte Worte werden übers Theater gesagt. Uebers Theater, sein Wesentliches, sein Mysterium? Nein, bloß über den Mechanismus des Theaters. Das Stück geht nicht tiefer. Ein Anatom müht sich um den Sitz der Seele.

Da ist ein Künstler, Lorm, der große Mime. Mit einem hohen Kunstideal im Busen (wie ’s die Mimen nun einmal hegen), knirschend über die Profanationen, die dieses Ideal im modernen Theater-Großbetrieb erleidet, erleiden muß. O, wie ihn ekelt vor dem Beifall der Menge! Wie pudelhaft-heftig er sich schüttelt, wenn er in Triumph gebadet hat! Wie er speit und spuckt und tobt vor Scham über das Wohlgefühl, das ihm trotz allem die Nerven streichelt. Dieser Schauspieler hat den subtilsten Geschmack; er leidet physisch an dem elenden Dichtwerk, das ihm zum Erfolg verhalf. Er leidet an seinem Ruhm, an seiner Beliebtheit, ich glaube fast, auch an seiner Riesengage. Er hat eine kokette Art, über sein jammervoll-seliges Los zu winseln, eine affektierte Lust, in heftigen Anklagen gegen seine versklavte Künstlerschaft aufzuschäumen. Er hat eine flach-tiefsinnige Manier, Bitteres zu deklamieren, die Mädchenherzen zu Tränen mitleidiger Entzückung rühren muß.

Ich nehme an, daß all dies satirische Zeichnung ist. Daß keineswegs der Dichter sagen will: Ja, dies ist mein Ernst; dies ist meine Erkenntnis vom Theater. Sondern, daß er sagen will: So sieht eines Mimen ernste Erkenntnis von sich und seiner Kunst und deren harten Lebensbedingungen aus. Daß er zeigen will, wie selbst der besten Wahrhaftigkeit vor sich selbst, zu der ein Schauspieler hoher Qualität, ein Mann von Geist und Herz gelangen kann, noch ein süßes Parfüm von Verlogenheit anhaftet. Gewissermaßen: beim Theater ist alles eitel. Auch die Erkenntnis der Eitelkeit. Und die Unaffektiertheit noch ist dort voll Affektation.

Ein wenig getrübt wird diese ironische Absicht des Dichters (wenn sie besteht) dadurch, daß sich der Mime, der Held des Stückes, in ernsten Augenblicken, in Augenblicken zwangloser seelischer Einsamkeit, wo er aussprechen darf, wie ihm zutiefst ist, der Bahrschen Diktion bedient. Der knapp-bildhaften Sätze, an guten Verben und schmucklos-feierlichen Adjektiven reich. Eines Jargons, der vom Jovialen gern ins Priesterliche entgleitet.

Uebers Theater werden feine Dinge gesagt, und daher auch, selbstverständlich, übers Leben. Ein Komödiant wie Lorm ist schließlich nicht

literarisch penibel genug, um sichs zu versagen, die Theater-Terminologie in ihrer ganzen billigen Bedeutsamkeit auszunützen. Wehmütig spricht er vom ‚Schminken‘, vom ‚Sichverstellen‘, vom ‚Komödiespielen‘. „Wir — dürfen uns abschminken“, sagt er, höhnisch vorwurfsvoll gegen die Menschheit im allgemeinen gewandt, als letztes Wort des Spiels. Aber er ist sonst, abgesehen von den Momenten seiner schmerzlichen Trug-Erkenntnisse, ein reizender Kerl, überlegen-gescheit, Herr guter Empfindungen, der Freundschaft und Treue fähig, gern sich selbst preisgebend, wenns irgendeine falsche Heiligkeit des Lebens zu verachten gilt, nobel, listig, boshaft, mit dem besten Willen zur Denk-Ehrlichkeit; — und das greuliche Zimmer, in das ihn das Johann-Strauß-Theater gesetzt hat, mit dem vom Anstreicher pittoresk bemalten Plafond, bewohnt er ja sicherlich contre coeur.

Dieses Drama, ‚Die gelbe Nachtigall‘, müht sich um die Gestaltung von schwer zu fassenden, vielfärbigen, [großartig und lächerlich gefleckten Charakteren, wie sie das Theater bildet. Es müht sich um sie in einer bewundernswert minutiösen Detailarbeit, in einer pointellistischen Technik, die (im Buch) sehr reizvoll wirkt. Auf der Bühne versagt sie. Das Buch fügt in zahllosen à-part-Bemerkungen gewissermaßen ein außerordentlich nervöses, auf kleinste Reizungen reagierendes, Innenvorgänge enthüllendes Mienenspiel zum Dialog. Kein Schauspieler kann es wiedergeben. Wie beweglich, zum Beispiel, trotzig, klug erscheint die Figur der kleinen, häßlichen, zum Erfolg entschlossenen Fanny Hobichler im Buch. Und wie armselig, nichtig, derb, uninteressant auf der Bühne.

Hermann Bahr hat die Begabung eines Romanciers, eines Novellisten, gelockert durch theatralische Instinkte. Ich meine: er spürt infolge dieser Instinkte bald, auch in seiner ‚Gelben Nachtigall‘, das Untaugliche der novellistisch-zarten Methode. Dann gewinnt sein Strich eine verzweifelte Resolutheit. Quand même! Dann entarten seine Menschen zu wütenden Karikaturen, die Aktion wird possenhaft wild, und das Stück gebärdet sich unmöglich. Das Drama will starke, bunte Farben: so gibt er sie ihm, aber in einer etwas klecksbaften Manier. Daher dann seine Neger und Negerinnen und die vielerlei bizarre Ornamentik. Das Drama will Perspektiven, Blicke ins Weite: so gibt er sie ihm, wenns auch ohne Gewalt nicht geht. Es ist immer eine Art geistiges Rundgemälde um Bahrsche Theaterstücke, mit blauen Bergen und geheimnisvollen Meeren und mancherlei ‚weit, weit hinten‘, wohin nur die Sehnsucht und Ahnung reicht. Aber das Ganze hat eine eigentümlich panoramenhaft-zwangvolle Starrheit. Es ist hingestellt, aufgerichtet; arrangiert, um ein hartes Wort zu sagen. Spirituelle Kulissen.

Alles wäre in der ‚Gelben Nachtigall‘ da, was nach der Rezeptologie zur wunderbar wirksamen Mixtur: Drama gehört. Aber es bleibt eine getrennte Reihe von Ingredienzien, die sich im Tiegel nicht mengen wollen. Ich glaube, als Dramatiker ist Bahr ein genialer Episodist. (In dem Sinn,

in dem man das vom Schauspieler meint.) Er schreibt prachtvolle getragene Dialoge. Sein Humor hat seltene Leuchtkraft. Sein Witz französische Geschmeidigkeit und wienerische Anmut. Nur sein Pathos — aber das mag private Geschmackssache sein. Es stört ihm, für mein Empfinden, die besten Wirkungen. Er bringt satirische Szenen von einer komischen Wucht, von einer Eindringlichkeit, die ihresgleichen nicht hat. Plötzlich wird es stille, trostlos stille; die Weisheit hat den Spaß erdrosselt. Ein blasses Bim-Bam von letzten Dingen, von Sonntags-Mystik klingelt feierlich fade durch den dramatischen Werktag. Bahr betet. Die Träne quillt, der Himmel hat ihn wieder.

In der ‚Gelben Nachtigall' gibt es ein paar famos gesehene und gezeichnete Figuren: Jason, der Direktor, eine herrliche Mischung von Hausierer und Imperator. Schlau und tückisch, mit bewundernswerter Intuition fürs Geschäft, roh, gemein, ungebildet, und doch durch seine furiose Gier, durch sein Tempo die Menschen zwingend. Ueberwältigend komisch, wenn unter zu hohen Spannungen seine Großartigkeit gewissermaßen platzt und mit elementarer Unwiderstehlichkeit der Jargon heraussprudelt. Dann der Dramaturgen gezähmtes Heer. Wie die Nibelungen sind sie vor Nacht-Alberich, helfen, das Gold mehren. Jeder in seiner Art ein Typus. Alle scheu, abgehetzt, überarbeitet, grimmig und geduckt. Sie treten gern in Rudeln auf, können einander nicht schmecken, bilden die Puffer, die den Zusammenstoß des Direktors mit der Außenwelt, mit Dichtern und Schauspielern, abzuschwächen haben, und schwärmen bei Premieren in größern Massen aus.

In Summe ist ‚Die gelbe Nachtigall' ein sehr unterhaltendes Theaterstück, von vielerlei Reiz umflimmert, originell in manchem, unkonventionell durchaus, an spöttischen Finessen reich, nachdenklich, ein bischen sentimental bei allem Uebermut. Ueberwehmütig sozusagen.

Das Bahrsche Stück wird vom Lessingtheater, das jetzt im wiener Johann-Strauß-Theater gastiert, großenteils vortrefflich dargestellt. Unzulänglich die Damen. Das lustig-romantische Nebenspiel (Prinzessin Monica und ihre Mentorin Frau von Tran) glückte schauspielerisch gar nicht. Um so besser waren die Dramaturgen und ihr Meister. Emanuel Reicher (Jason), sehr stark und lustig, wenn auch ein bischen Zigeunerprimas in Maske und Betragen. Ausgezeichnet Hans Marr als ewig schläfriger, langsam kapierender, vom Wirbel immer an eine Wand gedrückter Dramaturg. Lorm: Albert Bassermann. Mit tausend Kaprizen und Minauderien. Mit witzigen Pointen in Gebärde und Mimik. Das bischen Outrieren schadete hier nicht, gehört ja gewissermaßen zur Charakteristik der Figur. Wenn ein Schauspieler einen Schauspieler darstellt, ist überhaupt alles gestattet. Die Mätzchen sind dann absichtsvolle Nuancen, das falsche Pathos richtig (eben weils falsch ist), jegliche Koketterie am Platz, jegliche Unwahrheit charakteristische Wahrheit und die Uebertreibung ein schlau verstandenes Wesensmerkmal des dargestellten Typus Mensch.

Ein Wintermärchen / von Sperando

Daß das ‚Wintermärchen' des Komponisten Goldmark sich von Shakespeares gleichnamigem Stück unterscheiden würde, wußten wir. Die Frage ist nur, ob man sich in diesem Fall besonders darüber aufzuregen brauchte. Hat man dem ‚Wintermärchen' als Schauspiel schon viele Stunden der Erbauung zu verdanken? Handelt es sich um ein Drama, das uns im Innersten packt? Ist dieser Shakespeare überhaupt restlos in Bühnenwirkung aufzulösen?

Der Literat wird sagen, daß gerade darum das ‚Wintermärchen' besonderer Rücksicht bedurfte. Denn wo kein kräftiger Organismus ist, der auch den Angriffen der reinen Opportunisten, der Opernkomponisten, widersteht, da ist die Brutalität doppelt unverzeihlich. Jede Aufregung über diesen Gegenstand ist schon aus dem Grunde unangebracht, weil das ‚Wintermärchen' Goldmarks nicht einmal so lange leben wird wie diese Doktorfrage.

Wir kennen sie schon, diese Nachzügler der Saison. Sie sollen dem Theater, das sie aufführt, eine Verteidigungsrede halten. „Seht einmal," sagt es, „wie wir bis zum letzten Augenblick Fleiß prästieren. Uebrigens: die Sache selbst ist nicht von Bedeutung."

Im vorigen Jahr war es ‚Donna Diana', in diesem ist es ‚Ein Wintermärchen'. Doch ich möchte die Kritik, die das Opernhaus an dem Werke durch seine Plazierung übt, trotzdem nicht so ohne weiteres gelten lassen. Es ist üblich, Goldmark als nichtssagenden Musiker abzutun. Genau aus demselben Grunde, der gegen die romanische Opernproduktion scharf macht, lehnt man sich gegen Leute seines Schlages auf. Ich brauche nicht zu sagen, daß diese Einseitigkeit vielleicht einem Richard Strauß als stark interessiertem Künstler, nicht aber einem Rezensenten gut zu Gesicht steht. Es ist unbillig, einen Musiker nur deshalb auszuschalten, weil er zu wenig über Musik nachgedacht hat. Ginge es nach gewissen Kritikern, so würden wir jetzt tief in der Oede der musikdramatischen Sandwüste stecken. Oder stecken wir vielleicht in ihr?

Damit ist natürlich nicht gesagt, daß man Goldmark gelten lassen muß. Aber er ist doch ein Künstler von Fleisch und Blut, der Einfälle hat. Einer, der unsre Anerkennung schon deshalb fordert, weil er nicht von der Pike auf gedient, sondern sich durch die Hemmnisse des Autodidaktentums bis zur Meisterschaft den Weg gebahnt hat. Und da er auch geistreich, ja geistreicher instrumentiert, als er erfindet, so kann man wohl sagen, daß er auch mit unsrer Zeit zusammenhängt. Denn die paar Banalitäten, zu denen er sich gehen läßt, können ihn doch nicht unwert machen, musikalischer Zeitgenosse zu sein. Von der andern, der musikdramatischen Seite kommen sie ja auch, die Banalitäten; sie sind gewissermaßen der Punkt, über den sich die streitenden Parteien einig sind.

Freilich folgt Goldmark seinem Naturinstinkt. Aber diesmal will er auch beweisen, daß er die Forderungen einer neuen Zeit mit seiner Routine und Natürlichkeit zu verschmelzen weiß. So zerfällt sein ‚Wintermärchen' fast in zwei glatte Hälften: in eine pathetische und in eine pastorale. Wo der Dramatiker seinen Kopf mit Problemen belastet und naturgemäß nicht solch einfache Lösungen findet, zerhaut der Opernkomponist und sein getreuer Knappe, der Textdichter, den gordischen Knoten und vereinfacht das dramatische Märchen zu einer kontrastreichen Handlung. Doch die Rechnung stimmt nicht. Der pathetische Komponist überzeugt nicht; den pastoralen begrüßen wir als alten Bekannten und freuen uns seiner Meisterschaft in der Verwendung der zarten Klangfarben. Aber nicht nur der Zwiespalt zwischen natürlicher Kunst und verstandesmäßiger Künstelei hindert die Wirkung. Auch die Fabel dieses Stückes, das doch nie und nimmer ein Theaterstück ist, verliert unter den Händen des Librettisten alles, was es reizvoll machte. Tritt dann Fräulein Somary als „Zeit' auf und spricht Entschuldigungsworte für den Dichter, dann ist das Satyrspiel fertig.

Goldmark verdient nicht, daß man ihn bemitleide. Er ist ein Musiker, dem man trotz seinem Eklektizismus sympathisch gegenübersteht. Und das Opernhaus, das seiner Muse — nicht etwa aus Furcht vor Rückständigkeit — aus dem Wege geht, hat ihn auch für voll genommen. Es bescherte seinem ‚Wintermärchen' eine vortreffliche Aufführung. Die Damen Hempel, Ober, die Herren Kirchhoff, Bachmann, und nicht zuletzt der Generalmusikdirektor Dr. Muck führten all ihr Können ins Treffen. Ich übergehe die kleinen Störungen, die den Eindruck ernster Mühe nicht dauernd trüben konnten. Doch die Mühe ist verloren.

Otto der Dritte / von Julius Bab

Die Fackeln schlugen flatternd ans Gewölbe.
Nachtfalter stürzten taumelnd aus den Ecken,
ein Junger kam, die Toten zu erwecken.
Hart gingen Schritte hin durchs Grabgewölbe.

Die Ketten fielen dröhnend von der Pforte.
Schwer auf der Schwelle wehrte ihrem Nahn,
aschgrau geschichtet, Grabluft. — Vor den Ahn
trat da der Enkel. Kreischend ging die Pforte.

Starr auf dem Stuhle saß die Majestät,
das große Antlitz schleierschwer verhangen.
Der Kaiser kniete, und die Priester sangen.
Starr auf dem Stuhle saß die Majestät.

Der Kaiser betete und war allein
und rang mit seines großen Ahnherrn Seele:
„O gieß Du Deine heimlichen Befehle
in meinen aufgetanen Willen ein.

Du drohst, ein hingewälzter Riesenstein,
am dunklen Eingang einer Zauberhöhle.
Schaff Raum! Gib Bahn! Laß Deinen Enkel ein."
Der Kaiser betete und war allein.

„Tritt ein in mich. Du balltest sie zusammen
mit diesen Fäusten, die wie Berge sind,
Du schmolzst sie ein mit dieser Brauen Flammen
die Völker alle. Und ich bin dein Kind.

Du legtest mir das Leben dieser Scharen
auf meine Schultern, die nicht Deinen gleich.
Mein Aug' blickt kühler, meine Hand ward weich —
o, meine Seele will sich schonen, sparen — — —.
Tritt ein in mich! Errette Du Dein Reich!

Gib mir Dein fürchterliches Sichverschwenden
und diese Schulter, die in Eisen geht,
und diesen Spann von beiden rauhen Händen —
ich will, ich will, ich will Dein Werk vollenden!"

Starr auf dem Stuhle saß die Majestät.
— — — — — — — — — — — — — —

Der Kaiser fröstelte und fuhr empor
und sprach, ein Lächeln auf den klugen Lippen:

„Er schläft wie alle Alten. — Welch ein Tor
steht da und fragt die langgestorbnen Sippen! —
Und spräch' er — seine Weisheit käm' zu spät;
wir reiften unter neuern, hellern Sternen
für unser Amt. — Wir haben nichts zu lernen."

Starr auf dem Stuhle saß die Majestät.

Der Kaiser ging, ein Lächeln im Gesicht.
Die Pforten fielen zu mit dumpfem Schlage.
Und leise fröstelnd trat er matt ins Licht.

Und blieb ein Träumer alle seine Tage.

Das Neue und das Alte / von Herman Bang

2

Ludwig Holberg

Ludwig Holberg ist auf der deutschen Bühne nicht neu. Er ist nur so alt, daß er vergessen ist.

Die berühmten Väter der deutschen Bühne kannten ihn recht gut. Sie kannten ihn sogar so gut, daß er einer der Pfeiler war, auf denen sie ihr Theater errichteten. Die Theatergeschichte belehrt uns darüber, wie oft und wie viel Holbergsche Komödien die junge deutsche Bühne spielte.

Aber der alte Meister aus Bergen — Bergen, die schöne Stadt zwischen den sieben Bergen, der geheimnisvolle Kessel der nordischen Genies — der Meister aus Bergen wurde weggeschwemmt. Er wurde bei Seite geschwemmt und mußte bei Seite geschwemmt werden von der eigenen emporsprießenden Mannigfaltigkeit und reichen Fülle des deutschen Geistes. Wo die Lebenden so reich sind, wie sie es in Deutschland in jener Glanzperiode waren, bekommen die Toten immer Unrecht.

Ludwig Holberg wurde von der Bühne der deutschen Sprache verdrängt, und zwar so vollständig, daß er fast vergessen ist. Wenn es in Deutschland noch Leute gibt, die seiner gedenken, so sind es vielleicht nur Philologen.

Möglicherweise wäre indessen gerade jetzt die Zeit gekommen, wo auch die Theaterleiter seiner gedenken und ihre Blicke auf die satirischen Schätze richten sollten, die Ludwig Holberg hinterlassen hat. Wenn man in einer Zeit, wo ‚das neue Schauspiel‘ noch nicht geschaffen ist, oder doch in seiner Unsicherheit oft versagt, auf die Holbergschen Komödien zurückgriffe, so würde man, glaub' ich, entdecken, daß sie nicht nur der Welt hinterlassen worden sind, in der sie durch bald zwei Jahrhunderte beständig gelebt haben, sondern auch der ganzen germanischen Welt, in der sie für Zehntausende zu neuem Leben erweckt werden könnten.

Ein neues Wort über die Holbergschen Schauspiele kann ich nicht sagen, über diese Werke, auf denen die Literatur der ganzen Welt aufgebaut ist, und über welche die Kritiker von ein paar Jahrhunderten eine Literatur geschrieben haben. Aber ihre Lebendigkeit, welche sie durch die Generationen stets dargetan haben, ist verständlich. Ihre Gestalten haben die Patina der Zeit gewonnen, aber diese Patina hat sich ihnen nicht als Maske auf die Gesichter gelegt.

Henrik lacht noch mit denselben lebhaften Zügen, wie sein Zwillingsbruder auf den Brücken Bergens. Noch ist er zwanzig Jahre alt, verschlagen und wichtigtuerisch und behende und schlau und verliebt, mit scharfem Mundwerk und klarem Kopf und flinker Hand; ein Taugenichts und ein Tausendkünstler, ein Körper, in dem alle Teufel Ball spielen, ein Phosphorgehirn, der Satansbengel. Eine freche Zunge und Augen, die

hinter jeder Schürze her sind, nimmermüde. Respektlos und fix, immer auf der Jagd nach einem Taler oder Pernilens Tugend — so lebendig. So lebendig noch jetzt, daß ich ihm, Henrik, in den leibhaftigen Straßen dieses Berlin begegnet bin: in den Livreen der Wirtshäuser flog er davon, geschwind wie ein Pfeil, auf seinem Kastenrad. Oder Jeronimus? Er sitzt jeden Tag, den Gott werden läßt, in jedem Hause wie ein Brummbär am Tischende, während seine bejahrte und fette Magdelone unter einem halb aufgenommenen Rock noch die Beine hebt, um auf die ‚Maskerade' zu fliegen. Diese ganze Galerie von Komödiengestalten sind noch Menschen, und, wenn wir in die Schauspielhäuser eintreten, haben wir ihnen noch an der letzten Straßenecke zugenickt.

Vielleicht würden nur Leander und Leonora eine Ausnahme bilden. Die jungen Liebenden werden dem Leser Holbergs bleich und fast eingeschrumpft erscheinen.

Aber die Bühne kann sie neu gebären.

Man kann diesen zarten und spröden Gestalten eine Rokoko-Anmut schenken, die durch eine feine und behutsame Grazie, eine keusche und ferne Schamhaftigkeit entzückt, die ihre schnurrigen Liebesworte lieblich und rührend macht. So gespielt, schlagen gerade Leander und Leonora gleichsam eine geheimnisvolle Brücke zwischen dem entschwundenen Jahrhundert, in dem die Holbergschen Komödien geboren wurden, und unsrer Zeit, in welcher sie ihre Lebendigkeit noch erweisen.

Auch deswegen erweisen, weil ihre Konflikte so ewig jung sind wie ihre Menschen. Die Vorurteile kämpfen heute noch gegen die Erkenntnis wie in ‚Erasmus Montanus'. Das Alter hadert noch heutigen Tages mit der Jugend, wie in der ‚Maskerade'. Es gibt, soviel ich weiß, noch heutigen Tages Ehemänner, welche fürchten, Hahnrei zu sein, wie in der ‚Wochenstube'. Wir haben noch heute Sklaven des Reitvogts, die eines Tages im Bette des Barons aufwachen, um Tyrannen zu werden, wie ‚Jeppe vom Berge'. Es gibt im Zeitalter der Demokratie nicht weniger ‚Politische Kannegießer', und wir brauchen ‚Jakob von Thyboe' nicht mit der Laterne zu suchen.

Der Zwist, die Konflikte, die Zusammenstöße sind dieselben, so gewiß, wie die Menschen dieselben sind.

Und hin über Zusammenstöße und Menschen saust Holbergs Sturm des Lachens, wie die frische Luft selbst, welche die Wangen rot erhält. Auf Ehre, ich möchte beinahe glauben: wer Ludwig Holberg ernstlich der deutschen Bühne einverleibte, er würde ein Lebenswerk leisten, nicht geringer als das, welches Otto Brahm vollbrachte, als er Henrik Ibsen eine germanische Bühne oder wohl eher eine germanische Hochschule errichtete.

Aber, soll Holberg von der deutschen Schauspielkunst wieder erobert werden, so ist es Zeit.

Besondere Verhältnisse bewirken sogar, daß es die höchste Zeit ist und vielleicht die elfte Stunde.

Ludwig Holberg besitzt noch ein Theater, das mit Recht das ‚Haus Holbergs' genannt werden kann. Aber niemand weiß, wie lange das dänische Nationaltheater mit vollem Recht diesen Namen tragen darf, und wie lange es deutscher Schauspielkunst noch möglich sein wird, sich hier der noch völlig lebendigen und vom Meister der Komödie selbst ererbten Tradition zu bemächtigen.

Hier täte, wie wir sehen werden, Eile not. (Fortsetzung folgt)

Balletenthusiasmus / von Paul Barchan

Der Glückliche, der einmal die dankbare Aufgabe auf sich laden wird, die Geschichte des Ballets zu schreiben, gründlich und mit Liebe (ein kommendes Geschlecht wird wohl seinen großen Nachtrag zu dieser aussterbenden Kunst hinzuzufügen haben), der wird verhältnismäßig einen leichten Stand haben, wiewohl ihm wenig Material zur Verfügung steht. Er wird irgendwo herum in altersgrauer Zeit anfangen, etwa bei Mirjam oder gar bei Jakob und Esau im Mutterleib und, von einschmeichelnden Illustrationen unterstützt, bis auf die neusten: Kschessinskaja, Preobrashenskaja, Pawlowa herunterschreiben.

Sobald er beim wirklichen Ballet angelangt ist, beschäftigen ihn dieselben Prinzipien, dieselbe Schule, dieselbe Technik, die an verschiedenen Stätten gepflegt werden. In den meisten von diesen Stätten stirbt diese köstliche Kunst bald ab, nur in Rußland wird sie mit großem Aufwand und großer Pracht weitergepflegt und erreicht auch hier (vielleicht kurz vor ihrem endgültigen Absterben) die höchste Blüte. Die Technik wird aufs feinste vervollkommnet, und der Höhepunkt heißt Anna Pawlowa, die das höchste Können erreicht, ohne den schönsten Reiz des Tanzes, die Grazie, zu vernachlässigen. Die bedeutend geschicktere Kschessinskaja streift schon die Akrobatik auf Kosten der Anmut.

Einen viel schwerern Stand wird jedoch jener Ehrgeizige haben, der für sein Buch das heikle Thema wählen sollte: Die Psychologie des Balletenthusiasmus. Wenn er die Psychologie der Balletgemeinde, wie diese noch in Petersburg unberührt erhalten ist, untersuchen wird, muß er etwa bei den Gladiatorenkämpfen anfangen. Wird er aber die gegenwärtig in Berlin um sich greifende Begeisterung erklären wollen, dann muß er bei den Hoffnungen und Enttäuschungen einsetzen, die das Ende des neunzehnten Jahrhunderts gebracht.

*

Die petersburger Balletgemeinde ist ein Ueberbleibsel, ein Denkmal aus vergangenen Tagen. Sie ist nicht groß, wird aber durch ein starkes Band innerer Zusammengehörigkeit gehalten. Sie geht Hand in Hand

mit dem Ballet, sie ist der Schatten, sie ist das Echo des Ballets; mit diesem zusammen hat sie sich entwickelt, hat jeden seiner Fortschritte scharf beobachtet, verstanden, abgeschätzt und mit der blinden, ergebenen Begeisterung gutgeheißen, besiegelt. In demselben Maße, wie der Tanz seine Kunst vervollkommnete, hat sie die Kunst, die Technik des Verstehens, Genießens vervollkommnet. Ihre ganze Lebensaufgabe ist die Kultur des Ballets. Und genau so, wie dieses die alten Traditionen wahrt und hütet, ohne auf die Entwicklung der neuen Künste zu achten, genau so steht die Schar seiner Anhänger allem andern Leben, allen andern Künsten fremd und indifferent gegenüber; erhält sie eifersüchtig und treu den verliebten Enthusiasmus, das geduldige Auskosten ihrer Freuden — ein Ueberbleibsel des Innenlebens alter Zeiten. Dieses verliebte Auskosten, diese enthusiastische Geduld läßt sie einen unsrer Zeit fremd gewordenen raffinierten, komplizierten erotischen Zauber ahnen, schenkt ihnen das Recht, sich als eine kleine, bevorzugte Klasse von Eingeweihten zu betrachten. Und die Begeisterung, das glücklich-stille Selbstbewußtsein, die Kennerschaft, das feine Verständnis für die Entwicklung und die technischen Finessen des Ballets vererbt sich von Vater auf Sohn, zusammen mit dem Abonnement auf das Ballet im Marientheater. Die leidenschaftliche, überhitzte Anhänglichkeit, diese eigensinnige Verranntheit, dieses für alle andern Fragen Ausgeschaltetsein rechtfertigt zum Teil die geschmacklose, häßliche Bezeichnung für diese Gemeinde: Balletomanen.

Für den Nichteingeweihten, für den freien, freiwilligen Bewunderer dieser exquisiten Tanzkunst ist es nicht leicht, die Qualitäten der Freuden dieses Menschenschlags zu erkennen, abzuschätzen. Das eine jedoch glaube ich begriffen zu haben: die Freuden dieser Eingeweihten an der Kunst der Leichtigkeit, der Grazie, der abgemessenen und doch traumhaften Bewegung, die Freude an dieser Kunst, die wohl wie kaum eine andre sich in unmittelbare Verliebtheit umsetzt, diese Freude ist eine Verwandte, ein direkter Nachkomme jener Freuden an den Gladiatorenkämpfen, später an den Stierkämpfen, bei denen der Schönheitskultus eine viel größere Rolle mitspielte, als man im großen Ganzen annimmt, einer Freude, die sich vielleicht nur in leidenschaftlichere, ungeduldigere Verliebtheit auflöste. Und ebensowenig ahnt man auf den ersten Blick, wie weit die Freude an der Grazie, die animalische Verliebtheit mit der Grausamkeit verwandt ist.

*

Nichts von alledem in Berlin.

In demselben Maße, wie in Berlin das Ballet nicht wieder erblühn kann, wie die nun einmal unterbrochene Tradition nicht wieder auferstehen kann, genau so kann sich eine balletomane Gemeinde mit den typischen Charaktereigenheiten, wie: die Empfindung für die Tradition und das Sich-darinausleben, nimmermehr bilden.

Die berliner Freude am petersburger Ballet hat ganz andre Quali-

täten, und vor etwa zehn Jahren wäre sie undenkbar gewesen. Von der Begeisterung sind hier auch ganz andre Elemente angesteckt als in Petersburg. In erster Linie die höhere Intelligenz und die Künstlerschaft, die in Petersburg indifferent bleiben.

Die Begeisterung für die Pawlowa und ihre Genossen, die mit einer wunderbaren Intelligenz den richtigen Augenblick abgepaßt haben, um hervorzutreten, fällt zusammen mit einer wohltuenden Rückkehr (sonst auch Reaktion genannt) zu so manchem, was man früher mißachtet, geschmäht — zu gestürzten Göttern, zu verleugneten Geliebten; fällt zusammen mit der müden, sehnsüchtigen Liebe für die Vergangenheit (Biedermeierei und sonstiges), mit der etwas kokett affichierten Rückkehr zu Mozart, mit dem verliebten Sich-umgeben mit alten, verschossenen Stoffen, Möbeln, Geräten, mit dem Betonen des Tanzes und des Sports und mit den Enttäuschungen durch so manches Falsche, Vorlaute, das während der reitenden Revolution der modernen Kunst unter „Hände-hoch!"-Rufen seinen Kunsthumbug aufgedrängt; fällt zusammen mit dem ganzen großen Katzenjammer, den das sinnebetäubende Ende des neunzehnten Jahrhunderts dem jetzigen Deutschland als Erbe hinterlassen.

Die Begeisterung für dieses alte, traditionsreiche, filigranartig durchgearbeitete Ballet ist ein wichtiges Dokument der Zeit. Man erblickt in dieser vorgeführten Kunst die reinste Form, die die Enttäuschten gegenwärtig befriedigen könnte; es ist wie ein Wirklichkeit gewordener Traum; es ist die Lossage von so manchem Programmatischen; von den Programmen der ‚Seele' in erster Linie (Frauenemanzipation, Reformkleidung, Duncan, der Schrei nach dem Kinde und sonstiges); es ist die Sehnsucht nach der Harmlosigkeit, nach der raffinierten Harmlosigkeit, möchte ich sagen. Und daß man wirkliches Können zu fordern und zu schätzen beginnt —.

Aus dieser Stimmung entdeckte man in Berlin, wo man vom Ballet eigentlich blutwenig versteht, sein verliebtheitfreudiges Herz, das man den Gästen aus Rußland so ganz unpreußisch bereitwillig öffnete: der wohldisziplinierten Könnerin und der Hüterin der Grazie Anna Pawlowa, der in allen Stilen Bewanderten mit dem vornehmen Sinn, mit den so wunderbar rassigen Gliedern und dem stolzen, geschmeidigen, ganz unslavischen Rücken; der temperamentreichen, erfrischenden, schönen Draufgängerin Jewgenja Eduardowa, die die Bemessenheit der Tradition zu durchbrechen droht, ein Stück Natur, die eigentlich nicht recht als wirkliche Ballerine betrachtet werden kann; und der kleinen, winzigen, köstlichen Will, einer Art von Spezialistin für Spaßhaftigkeit, Harmlosigkeit und Humor. Und daß man gerade diese Kleine mit so großer Begeisterung empfängt, beweist, wie sehr es die Freude an der Harmlosigkeit ist, die in Berlin dem Ballet den Sieg entschied.

Und das ist wohl der Hauptunterschied zwischen Petersburg und Berlin.

Aus München / von Lion Feuchtwanger

1

Kilian hat uns Shakespeares Historie vom Leben und Tod König Johanns gespielt. Man weiß, daß sie einer politischen Zeitströmung ihre Entstehung verdankt, und daß sie tendenziös englisch-elisabethanisch ist. Ludwig Tieck nennt diese Haupt- und Staatsaktion, deren Uebersetzung er an die Spitze seines ‚Altenglischen Theaters‘ stellte, aus eifrigen und liebevollen Studien heraus sehr übereilt ein ‚düsteres und großartiges Werk‘. Nun enthält zwar dieses beim Publikum des jungen Shakespeare offenbar sehr beliebte Stück etliche Szenen von Macht und Wirkung, doch entbehrt es jeglicher Komposition, ist wirr bis ins Innerste und voll schlimmer patriotischer Tiraden. Nur das starke Bedürfnis der Zeitläufte nach einem antipäpstlichen Spektakeldrama erklärt es, daß Shakespeare sich dazu entschloß, das etwas unmodisch gewordene ‚troublesome Raigne‘ neu aufzuputzen. Sehr schwer hat er sich diesen Aufputz nicht gemacht. Vor allem hat er an der Komposition überhaupt nichts geändert; vielleicht wagte er es nicht, an die allgemein bekannte Handlungsfolge zu rühren. Die Gestalten sind bluthafter, lebendiger geworden, der Dialog hat von seiner scholastischen Eckigkeit viel abgeschliffen, und die Tiraden der patriotischen Phraseure klingen minder hochtrabend: aber die Handlung bleibt wirr und uninteressant. Kriege werden begonnen und verlaufen im Sand und beginnen wieder, Rebellion entsteht und vergeht, und Träger der Handlung werden gerettet und sterben, man weiß nicht warum; nirgends ist innere Notwendigkeit. Aus gewissen Gründen, die mit der ästhetischen Theorie der Zeit eng zusammenhingen, haben Goethe und Schiller den ‚König Johann‘ sehr hoch eingeschätzt; später hat man das Werk als Prolog zu den Schauspielen aus der englischen Geschichte betrachtet und ihm deshalb viel Beachtung geschenkt; aber ein innerer Zusammenhang mit den andern Historien läßt sich ohne Gewaltsamkeit nicht herstellen, und die Gründe, die die klassische Zeit bestimmten, haben für uns an Ueberzeugungskraft verloren. So mag das Stück dem literarhistorisch Interessierten von Belang sein: eine Aufführung läßt sich nur dann rechtfertigen, wenn eine Bühne zufällig über ein geschultes Shakespeare-Ensemble verfügt.

In München ist das nicht der Fall. Es sind auch keine Einzelleistungen da, die die Aufführung erklärlich machen. (Wie man etwa von Garricks Zeitgenossen, Mr. Macklin, berichtet, er habe dem begeisterten London über achtzig Mal hintereinander den König Johann spielen können). Die Vorstellung ist treu besorgt und nüchtern. Die eingefügte unechte Mönchs-Szene im letzten Akt stört nicht. Dem Philipp von Frankreich des Herrn König wünschte man doch etwas mehr Würde und Physiognomie, dem Oesterreich des Herrn Ullmer eine minder absichtlich alberne Maske. Ueberraschend gut liegt Herrn Graumann die frisch zupackende, launige

Derbheit des Bastards Faulconbridge; Constanzes Mutterschmerz aber, wie Emma Berndl ihn leidet, ist mehr repräsentativ als innerlich. Steinrück ist ein interessanter König Johann. Er verzichtet mit Glück auf Pathos und Königlichkeit, ist jäh von Gesten und rauh von Wort und greift rasch und fest zu, um ebenso schnell wieder fahren zu lassen. Mehr ein großer Spekulant, der viele Unternehmungen und unbehagliche, sorgenbringende Geschäfte hat, als ein Herrscher. Eine Leistung, die immer interessiert und nie erwärmt. Die einzige bühnenwirksame Szene des Dramas, die Blendung des Prinzen Arthur, hat man durch eine Fehlbesetzung ihrer Wirkungsmöglichkeit beraubt. Man hat nämlich den Prinzen Arthur Fräulein Reubke anvertraut, einer Darstellerin, die für die Rolle nichts mitbringt als dralle Beine und seelenlose Deklamation. Hätte in dem von Goethe inszenierten ‚König Johann‘ Fräulein Reubke an Stelle der lieblichen Christiane Neumann den Arthur gespielt, dem Alten wäre viel Aufregung erspart, die Elegie ‚Euphrosyne‘ wäre nie geschrieben worden, und die Germanistik hätte sich über ihre Entstehungszeit nicht die Köpfe zerbrechen müssen.

2

Nach dem ‚König Johann‘ führte das Hofschauspiel ein bürgerliches Drama von Rudolf Lothar auf: ‚Das Fräulein in Schwarz‘ oder Die edelmütige Akrobatentochter. Es war zu sehen die Großherzigkeit fahrenden Volkes, triumphierend über das harte Vorurteil gemütsarmer Bürger, und Fräulein Reubke, diesmal in schwarzem Trikot. Die Hofbühne hätte sich zur Aufführung dieses wahrhaft schmierigen Stückes nicht hergeben sollen. An der innern Verlogenheit dieser Komödie gemessen, ist Sudermann ein Jesaias, sein ‚Hohes Lied‘ ein Erbauungsbuch. Wie lüstern ist die wissende Unberührtheit des Trikotmädchens hingepatzt, wie theaterhaft die moralinsaure Haltlosigkeit des Staatsanwalts, die entsagungsbereite, todestreue Liebe des Clowns! Und am widerlichsten das Kokettieren mit ernsthaften Literaturwerken. Gewiß, auch Molnár hat für seinen ‚Teufel‘ fremde Ideen ausgebeutet, ohne daß sich jemand darüber aufgeregt hätte. Aber Hackländer hat niemals einen Platz in der Literatur gehabt, und die ‚Dunklen Stunden‘ sind dem ‚Teufel‘ nur an Quantität über. Doch Lothar rührt an wertvollstes künstlerisches Gut. Ibsens ‚Nora‘ muß herhalten, Bangs ‚Exzentrische Novellen‘ und der Clown stammt von Schnitzlerschen Eltern. Kurz, ein verlogenes, zusammengeflicktes Stück, das Harmlose leicht durch seinen Aufputz täuschen kann. Die Aufführung war gut.

3

Das Schauspielhaus brachte eine politische Komödie Bernhart Rehses zur Uraufführung: ‚Vaterland‘. Rehse gehört zum Kreis des Simplizissimus, und zwischen Thomas ‚Moral‘ und seiner Komödie besteht nur ein Gradunterschied. Thomas Gestalten sind sicherer, kräftiger gezeichnet, Rehses Komposition ist klarer, runder gegliedert. Rehses Menschen sind sehr

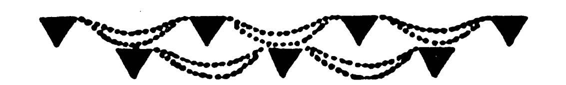
einfach, alle von einer einzigen Seite gesehen und so unkompliziert wie möglich. Weiße und schwarze Theatermenschen, wie sie seit Iffland, wie sie seit der Entstehung des bürgerlichen Schauspiels der Engländer herdenweise über die Bühne wanderten. Aber die Handlung ist recht geschickt geknotet, und mit den schlichtesten Mitteln sind bilderbogenhafte Wirkungen erzielt. Der Verfasser hat skrupellos fürs Theater geschrieben, und so nimmt sich im Buch (das bei Oesterheld erschienen ist) manches in seiner Simplizität einigermaßen läppisch aus, was auf der Bühne voll Absicht und Wirkung erscheint. Friedrich Carl Peppler hatte die Komödie frisch und frei aufs Theaterhafte hin inszeniert, dem Autor und dem Publikum sicherlich und sichtlich zu Dank.

Frau und Schauspieler / von Robert Walser

Mein Herr, ich bin gestern Abend im Stadttheater gewesen und habe Sie als Prinzen Max in der „Hofgunst‘ gesehen, und ich schreibe Ihnen jetzt. Ich bin, damit Sie es gleich im voraus wissen, eine Frau von dreißig Jahren, etwas darüber, interessiert Sie das? Sie sind jung und hübsch, machen eine gute Figur und sind wohl schon viel von Frauen angeschwärmt worden. Apropos, rechnen Sie mich nicht zu den Frauen, die für Sie schwärmen, und doch, ich muß es Ihnen nur gleich gestehen, Sie gefallen mir, und ich sehe mich genötigt, Ihnen zu sagen, warum. Dieser Brief wird vielleicht etwas zu lang werden, glauben Sie? Als ich Sie gestern spielen sah, ist es mir gleich vom ersten Moment an aufgefallen, wie unschuldig Sie sind; jedenfalls haben Sie viel Kindliches an sich, und Sie haben sich den ganzen Abend auf der Bühne so benommen, daß ich mir sagte, ich würde Ihnen vielleicht einiges schreiben dürfen. Ich tu es ja jetzt; werde ich diesen Brief abschicken? Verzeihen Sie, oder so: Sie sollen stolz sein, daß man wegen Ihnen im Zweifel sein muß. Vielleicht schicke ich diese Worte nicht ab, dann wissen Sie nichts und werden auch keinen Grund haben, in ein unschönes Gelächter auszubrechen. Machen Sie so etwas? Sehen Sie, ich vermute ein schönes, frisches, reines Herz in Ihnen, aber Sie sind vielleicht noch zu jung, um wissen zu können, daß das wichtig ist. Wo verkehren Sie, sagen Sie mir das, wenn Sie mir antworten, oder sagen Sie es mir mündlich, kommen Sie zu mir, morgen Nachmittag um fünf, ich erwarte Sie. Die meisten Menschen setzen ihren ganzen Ehrgeiz in die unedle Unmöglichkeit, einer Torheit fähig zu sein, sie lieben den Anstand des Benehmens nicht, obwohl das so scheint. Die Sitte liebt eines nur dann, wenn es sich um ihretwillen einiger Gefahr unterziehen mag. Denn Gefahren erziehen, und ohne die beständige Lust mit sich zu tragen, auf lebendige Art über wichtige Dinge belehrt zu werden, ist man sittenlos. Aengstlichkeit scheint oft die wahre Sitte zu sein — welch eine träge Gedankenlosigkeit! Hören Sie mir noch zu, und tun Sies auch

aufrichtig? Oder sind Sie einer der leider vielen Menschen, die glauben, alles, was ein wenig beschämend und anstrengend ist, langweilig finden zu müssen? Spucken Sie auf dieses Schreiben und zerreißen Sie es, wenn es Sie langweilt, aber nicht wahr, es reizt Sie, es kann Sie anregen, es ist nicht langweilig. Wie hübsch Sie sind, mein Herr, mein Gott, und so jung, sicher kaum zwanzig. Ein bißchen steif habe ich Sie gestern Abend gefunden und Ihre schöne Stimme ein bißchen geschraubt. Entschuldigen Sie es, daß ich so rede? Ich bin zehn Jahre älter als Sie, und es tut mir so wohl, mit einem Menschen reden zu dürfen, der jung genug ist, daß ich mich als zehn Jahre älter ihm gegenüber fühlen darf. Sie haben in Ihrem Benehmen etwas, was Sie noch jünger erscheinen läßt, als man Sie, wenn man mit dem Verstand nachrechnet, schätzen muß; das ist das bißchen Geschraubtheit. Gewöhnen Sie es sich, ich bitte Sie, noch nicht so rasch ab, es gefällt mir, es wäre schade um dieses Stück, ich möchte sagen, natürlicher Unnatürlichkeit. Kinder sind so. Beleidige ich Sie? Ich bin so offen, nicht wahr, aber Sie wissen gar nicht, welche Freude für mich in der Einbildung liegt, die mir zuflüstert: er gestattet es, er liebt das. Wie Ihnen die Offiziersuniform gut gestanden hat, die engen Stiefel, der Rock, der Kragen, das Beinkleid, ich bin entzückt gewesen, und was für prinzliche Manieren Sie gehabt haben, was für energische Bewegungen! Und wie Sie gesprochen haben: so ganz überflüssig heldenhaft, daß ich mich beinahe ein bißchen vor mir, vor Ihnen, vor alle dem habe genieren müssen. So laut und wichtig haben Sie im Salon Ihres oder Ihres Herrn Vaters Schlosses gesprochen. Wie Ihre großen Augen manchmal hin- und herrollten, als wenn Sie jemanden aus dem Zuschauerraum hätten aufessen wollen, und so nah waren Sie. Einmal zuckte es mir im Arm, ich wollte unwillkürlich die Hand ausstrecken, um Sie, wo Sie standen, anzurühren. Ich sehe Sie so groß und laut vor mir. Werden Sie bei mir, wenn Sie morgen zu mir kommen, auch so gewichtig auftreten? In meinem Zimmer, müssen Sie wissen, ist alles so still und so einfach, ich habe noch nie einen Offizier empfangen, und es hat noch nie eine Szene bei mir gegeben. Wie werden Sie sich betragen? Aber das ganze, hochaufgepflanzte, fahnenstangenhafte Wesen an Ihnen gefällt mir, es ist neu, frisch, gut, edel und rein für mich, ich möchte es kennen lernen, weil, wie ich es empfinde, etwas Unschuldiges und Ungebrochenes in ihm steckt. Zeigen Sie es mir, wie es ist, ich achte es im voraus und ich glaube, ich liebe es. Sie kennen keinen Hochmut mit diesem Ihrem ganzen scheinbar so hochmütigen Wesen, Sie sind keines Truges fähig, Sie sind zu jung dazu und ich zu erfahren, um mich in Ihnen täuschen zu können, und jetzt zweifle ich nicht mehr, daß ich diesen Brief an Sie abschicken werde, aber lassen Sie mich Ihnen noch einiges sagen. Sie kommen jetzt also zu mir, es ist abgemacht. Putzen Sie dann zuerst Ihre Stiefel vor der Treppe ab, bevor Sie ins Haus treten, ich werde am Fenster stehen und Ihr Benehmen beobachten. Wie ich mich darauf freue, so dumm zu sein

und das zu tun. Sie sehen, wie ich mich freue. Vielleicht sind Sie ein Unflätiger und werden mich dafür strafen, daß ich es unternommen habe, Zutrauen zu mir in Ihnen zu erwecken. Wenn Sie so sind, so kommen Sie, machen Sie sich einen Spaß, strafen Sie mich, ich habe es ja verdient. Aber Sie sind jung, das ist ja das Gegenteil von unflätig, nicht wahr? Wie deutlich ich Ihre Augen vor mir sehe, und ich will Ihnen etwas sagen: für gar so klug halte ich Sie nicht, aber für recht, für gerade, das kann mehr sein als klug. Bin ich da auf einem Holzweg? Gehören Sie zu den Raffinierten? Wenn das ist, muß ich in Zukunft allein und verlassen in der Stube sitzen, denn dann verstehe ich die Menschen nicht mehr. Ich werde am Fenster stehen und Ihnen dann die Tür auftun, Sie brauchen dann vielleicht gar nicht erst noch lange zu klingeln, und dann werden Sie mich sehen, so bald schon. Eigentlich wünschte ich — nein, ich will nicht so viel sagen. Lesen Sie noch? Ich bin ziemlich schön, ich muß Sie auch darauf im voraus aufmerksam machen, damit Sie sich ein wenig Mühe geben und Ihr Bestes und Gebürstetstes anziehen. Was wollen Sie trinken? Sie werden es mir ungeniert sagen, ich habe Wein im Keller, das Mädchen wird heraufholen, aber vielleicht ist es am besten, wir trinken zuerst eine Tasse Tee, nicht? Wir werden allein sein, mein Mann arbeitet zu dieser Zeit im Geschäft, aber fassen Sie das nicht als eine Aufforderung, unehrerbietig zu sein, auf, das muß Sie im Gegenteil schüchtern machen. So will ich Sie sehen, schüchtern und schön, sonst laufe ich dem Briefboten nach, der Ihnen diese Zeilen überbringen will, schreie ihn an, nenne ihn einen Räuber und Mörder, begehe Ungeheuerlichkeiten und komme ins Gefängnis. Wie mich danach verlangt, Sie anzusehen, Sie in der Nähe zu haben; weil ich so mutig auf meiner guten Meinung von Ihnen beharre, spreche ich so, und wenn Sie nach all dem Gesagten kommen, so haben Sie Mut, und dann werden die anderthalb Stunden, die wir miteinander verbringen, schön sein, und dann ist es überflüssig gewesen, zu zittern, wie ich jetzt tue, denn es ist dann keine solche Tollkühnheit gewesen, Sie zu mir eingeladen zu haben. Sie sind so schlank, ich werde Sie schon erkennen, wenn Sie noch unten auf der Straße vor der Gartentüre stehen werden. Was machen Sie jetzt? Was meinen Sie, soll ich jetzt aufhören zu schreiben? Sie werden lachen, wenn ich vor Sie hintrete und Ihnen vormache, wie Sie als Prinz Max dagestanden haben. Ich beschwöre Sie, verneigen Sie sich tief vor mir, wenn Sie mich erblicken, und seien Sie steif und benehmen Sie sich herkömmlich, gestatten Sie sich keine freie Bewegung, ich warne Sie, und ich werde Ihnen dafür danken, daß Sie mir gehorcht haben, wie man Ihnen vielleicht nie in Ihrem Leben wieder danken wird.



Rundschau

Delphi

Hanns Heinz Ewers hat in seinem Geschichtenbande ‚Die Besessenen‘ eine Skizze ältern Datums mitgeteilt, die von dem gottrunknen Traume eines Dichters berichtet und von Priesterverschlagenheit und Priesterbetrug, die aus dem Liede des Entrückten eine göttliche Offenbarung und eine reich fließende Geldquelle machen. Also eine rationalistische Auslegung der Entstehung des delphischen Orakels. Diese Geschichte hat Ewers nun dramatisiert (‚Delphi‘, Drama in drei Akten, bei Georg Müller in München) und zwar mit merkwürdig geringem Geschick und Glück. Zunächst hat er sich gar nicht ordentlich nach dem dramatischen Kern der episch gestalteten Fabel umgesehen. Er dramatisiert auf gut Heil drauf los. In überflüssiger Breite malt er Delphi zu der Zeit, da es noch ein unscheinbares griechisches Mistfinkennest ist. Dann schildert er weiter, wie der Ziegenhirt Koretas bei einem dörperhaft plumpen Gelage sein Lied vom Python-Töter Apoll zum besten gibt, wie der Oberpriester Meriones die Gelegenheit zu einem großartigen weltgeschichtlichen Schwindel erfaßt zu haben glaubt und die Komödie vom Orakel inszeniert. Und über eine im Ton mißlich falsche Liebesszene kommt Ewers endlich in der letzten Hälfte des zweiten Aktes zu seinem Drama. Denn hier wächst Meriones im Kampf um die Sache, der er sich verschrieben hat, zu einer Gestalt heran, die menschlich zu ergreifen vermag, und aus der sich ein starkes Drama herausentwickeln ließe. Koretas, der passive Träumer, dessen Schicksal in der Erzählung anzieht, ist keine Mittelperson für das Drama. Er ist immer nur ein Geschobener. Einzig der verschlagene, zum äußersten Handeln bereite Oberpriester kann Bewegung und Spannung in das Spiel bringen. Ewers scheint sich das nicht klar genug gemacht zu haben. Auch sein Stil gerät hier ins Schwanken. Er möchte ein möglichst wahrheitsgetreues Bild des noch nicht zu seiner Berühmtheit gelangten Delphi und seiner bäurischen Bevölkerung zeichnen, und er tut das, indem er es schildert wie ein Bauernkaff, dessen Dilettantenverein ‚Fröhlichkeit‘ gerade sein Stiftungsfest feiert. Hätte Ewers sein Werk bewußt als Satyrspiel angelegt, als Ulk auf die problematische Herkunft ‚geheiligter‘ Institutionen und auf den Nimbus, der die vorgeschichtliche Heroenzeit umgibt, so wäre die Trivialisierung und Travestierung des Milieus gerechtfertigt gewesen. Es wäre der Stil des so beabsichtigten Werkes gewesen. Das Werk so, wie es vorliegt, erhebt sich aber hernach, auch in der Sprache, zu einem dramatischen Pathos, das keinen Zweifel am Ernst der Absicht aufkommen läßt. Ich bin der Ansicht: hätte Ewers sich Rechenschaft darüber gegeben, wo der Kern seines Dramas steckt, so würde er auch wohl nicht im Unklaren über den Stil, der für das Werk der einzig mögliche wäre, geblieben sein. Er hat aber damit begonnen, daß er die halbmythische Welt, in der das Drama steht, in die Niederungen des Banalen, Alltäglichen hinunterzog, und hat dann nicht mehr den Weg zu dem gesteigerten

tragischen Stil gefunden, den das Meriones-Motiv fordert. Auch wirkt der Wechsel von plattem Eckensteher-Geschwätz und hochwollendem Pathos recht komisch; abgesehen davon, daß die sprachschöpferische Kraft des Dichters sich als nicht sehr bedeutend erweist. Im ganzen: dieses Drama ‚Delphi' ist verfehlt. Nur die Gestalt des Meriones, wie sie sich im zweiten und dritten Akt aufreckt, ist eine Hoffnung. Nicht minder eine Nebenperson: der feine, kluge Archimenes. Vielleicht läßt Ewers das nächste Mal Alt-Hellas auf sich beruhen und kommt im Gewande unsrer Zeit. Ich glaube, es kleidet ihn besser.

Peter Hamecher

Ischu-Ra

Auf einem abendlichen Spaziergange jenseits des Alexanderplatzes bemerkte ich zufällig die Ankündigung eines deutsch-jüdischen Theaters, auf der versprochen wurde, daß eine historische Operette „im Original mit Glanz und Pracht zur Zufriedenheit des Publikums" aufgeführt werden sollte. Ich löste ein Billet, trat durch eine Portiere in einen großen, schlecht erleuchteten Saal und suchte meinen Platz, als mich ein Jüngling, der später als Flötist fungierte, in den Arm kniff und mich bat, ihm „mein Ticket zu schaun". Es war recht ungemütlich in dem kalten, schwach besuchten Saal. Oben, an der Decke, hingen eine Anzahl Papierfahnen wehmütig in der Luft und bildeten mit ihren verblaßten Farben einen harmonischen Gegensatz zu dem grellrot und golden bemalten Vorhang der schmalen Bühne. Vor dem eisernen Ofen standen die drei Musiker und wärmten sich die steifen Hände. Aber die schienen so erstarrt zu sein, daß das Auftauen über eine halbe Stunde in Anspruch nahm. Endlich waren sie bereit, ein Stück zu spielen, und wählten die Dollarprinzessin, deren Melodien sie in die Länge zogen, bis der Saal fast halb gefüllt war und das Spiel beginnen konnte. Auf ein energisches Zeichen des Souffleurs wurde der Vorhang in Höhe gezerrt, und die Lichter im Saal erloschen. Sowie es dunkel war, rannten die Inhaber der letzten, billigen Plätze nach vorn, um möglichst nahe der Bühne zu sitzen, und, unbekümmert um die Vorgänge auf der Bühne, wurde ein tapferer Kampf um einen günstigen Sitzplatz mit allen erlaubten und unerlaubten Mitteln geführt.

Das Stück aber, das man spielte, hieß Ischu-Ra oder Die böse Frau und war eine seltsame Verquickung des deutschen Schneewittchenstoffes und der Oedipusidee. Der Verfasser ist auf dem Zettel nicht genannt. Wahrscheinlich stammt es von Abraham Goldfaden, dem jiddischen Offenbach, oder einem seiner Schüler. Die Musik besteht zum größten Teil aus synagogalen Melodien, denen sich die Texte anpassen müssen. Es kommen in dieser historischen Operette ein König, ein Feldherr, seine böse Frau und ihr erzböser Freund, der Hauptmann, sowie seine Tochter, die jüdische Antigone, und viel humoristisches Volk vor. Schließlich taucht auch noch ein verlorener Sohn auf, der — o seltenes Spiel der Natur — hellblond und blauäugig ist, so daß es kein Wunder ist, wenn seine Eltern und Geschwister ihn nicht erkannten. ‚Der Glanz und die Pracht', die nun entfaltet werden, sind tatsächlich staunenswert. Die hebräischen Krieger tragen schöne römische Helme aus blinkender Pappe, die Uniformen sind aus bunten Tüchern, mit schottischen Mustern bedeckt, prächtig zusammengestellt, und wäre nicht die Rokokofontäne auf den Prospekt gemalt, tatsächlich, man brauchte sich nicht erst durch das

Programm belehren zu lassen, daß das Stück vor so vielen Jahren in Jerusalem spielt. Die Schauspieler, die vornehme Rollen wiederzugeben haben, befleißigen sich eines richtigen Hochdeutsch, das aber — wohl eine Reminiszenz an New-York oder London — mit englischen Brocken gespickt ist. „Who is er?" fragt einmal der König. Sonst ist die Aussprache tadellos. Zum Beispiel bezrüßt der Feldhauptmann nach seiner Rückkehr von einer persischen Campagne seine Tochter mit den Worten: „In welcher Scheenheut biste geworden!" Das gewöhnliche Volk aber spricht, oder besser: red't jenes sonderbare Gemisch aus Hebräisch, Deutsch, Russisch und Englisch, das zur Verkehrssprache in dem londoner und new-yorker Ghetto geworden ist. Dieses Jiddisch ist für einen Westeuropäer so ohne weiteres beim besten Willen nicht zu verstehen. Es müssen sich aber gute Witze in dieser Sprache machen lassen, denn das Publikum brüllte vor Lachen, sobald ein Dialog im Jargon gehalten wurde. Ein Theaterdirektor kann sich überhaupt zu einem Publikum, wie es hier versammelt war, nur Glück wünschen: eine solche kritiklose Anteilnahme an den blödesten und abgebrauchtesten Szenen habe ich noch nie beobachtet. Für ganz selbstverständlich galt es, daß die Schauspieler ihre finstern Gedanken dem Publikum zurufen, ohne daß die Mitspieler es bemerken, für ebenso selbstverständlich, daß der Souffleur lauter ist als die Schauspieler, und daß dieser geplagte Kastengeist plötzlich mit aller Gewalt an seine Muschel schlägt, damit die Musik einsetzen soll. Und welche Wut erfaßte uns gegen den Bösewicht! Eine alte Frau, meine Nachbarin, sie trug eine rotbraune, streng gescheitelte Perrücke, rief mir mitten im Spiel zu, sie „wünsche, daß der ‚Rosche' de Kränk krieze". Und als er nun doch seinen schlimmen Streich zu Ende spielen darf, ruft einer aus den letzten Reihen mit zitternder Stimme: „Der Schlag soll'n treffen!" Besondere Freude aber herrschte bei den Musikstücken, die mit den ursprünglich hebräischen Texten mitgesungen wurden, so daß es sehr komisch war, wenn oben auf der Bühne der Schauspieler unbeirrt seinen unterlegten Text dem Original gegenüber durchhielt.

Das Ende ist natürlich für alle Personen zufriedenstellend. Eine Wüstenei (immer mit der entzückenden, gemalten Fontäne als Hintergrund) ist noch rasch durch einen Stuhl in ein Palastzimmer verwandelt worden, ein antiker Hebräer hat noch auf einer blitzneuen Mandoline zu spielen, und dann ist es aus. Aber bevor wir entlassen werden, hebt sich der Vorhang noch einmal, und der blinde und gebückte Feldhauptmann richtet sich lächelnd zu seiner ganzen Größe auf und verkündet, daß demnächst wieder mit Glanz und Pracht die weltbekannte historische Operette Zau Sachmaud aufgeführt werden soll. Und um zahlreichen Besuch bitte die Direktion. Karl Escher

Der Gast des Mocenigo

Weisheit schützt vor Torheit nicht. Auch Philosophen können Schufte sein. Der Ehebruch erhebt auch einen Pantheisten nicht ins Pantheon, sondern zieht ihn hinab ins Pandämonium unverklärbarer Leidenschaftstriebe. Oder glaubt man an der Liebe Zauberstrahl Schillerscher Zündung? Er kann den Treubruch nicht rechtfertigen, den der Gast an der Ehre des Gastfreundes, in dessen Haus er lebt, begeht. Giordano Bruno, der Pantheist aus Nola, verletzt die Harmonie der Weltseele schwer, wenn er nach Karl Federns Dichterwillen die Ehe und die Gast-

freundschaft des Grafen Mocenigo in Venedig dadurch schändet, daß er die Ueberlegenheit seines Geistes mißbraucht und die unterjochte Lucrezia Clonato ins Gastbett zwingt. Peinlicher als bei irgend einem Condottiere der Libertinage wirkt der erotische Einbruch ins Gastrecht bei dem Philosophen, der seinem innersten Ethos, dem Wahrheitstrieb, ins Gesicht schlägt, wenn er die vertrauensvoll gereckte Hand seines Schülers mit der seinen ergreift, mit der er dessen Gattin liebgekost, und zu ironischem Lächeln reizt seine flache Selbstqual und neurasthenische Verstimmung post festum. Kann nicht auch ein Philosoph ein Mann der Tat sein und handeln? Muß er warten, bis der so bitter genarrte Wirt, der so gemütstief-ahnungslos nach seines Gastes schlechter Laune fragt, die richtige Antwort endlich selber findet und nach Ueberstehung einer leichten Tobsucht mit klerikalen Häschern ins Turmzimmer steigt, um den Liebes- und Glaubensketzer dem römischen Scheiterhaufen auszuliefern? Und wenn nun einer den andern Judas schilt, wer hat den schwärzern Verrat begangen? Wenn sich der Schöpfer einer neuen Glaubenslehre nicht selbst treu bleiben konnte, so war er keine Jesusnatur, die sich und die Welt in Flammen läutert. Ein bischen Ehebrechen ist oft nur Korrektur der monogamischen Weltordnung und entbehrt des tragischen Nimbus; sich selbst besiegen bleibt die heilige Antoniustat. Vielleicht wärs tragisch und dichterisch bedeutend gewesen, wenn uns Karl Federn in fünf Akten irgendwie hätte erleben lassen, daß ein Philosoph vom Schlage des entlaufenen nolaner Mönches, der die Vernunft als den innerlichen Baukünstler der Welt gelehrt hat, die Anfechtungen des Herzens und des Fleisches anders zu tragen und zu überwinden weiß als ein französischer Roué. Auch liest man die schönen und tiefen Gedanken Brunos besser in seinen Werken nach, als daß man sie aus der dramatischen Zwiesprache vernimmt, wenn dadurch so wenig für den Einklang von Lehre und Charakter, Wort und Tat des Philosophen zu gewinnen ist. So stehen in Federns Tragödie ein paar feine und große Worte in einsamer Sternenschrift über den Niederungen der Tat, und einige dunkle, weiche Stimmungen verhallen wie Hornruf im Winde. Die Führung der Handlung aber ist ein mühsames Aneinanderreihen von Szenenbildchen an Szenenbildchen, ein asthmatisches Vorwärtswanken. Durch keine Szene weht der große Atem des Dramatikers, und selbst die lyrische Kraft des Wortes berührt uns nicht, weil weder Fluß noch Schwung darin ist. Die dramatischen Scharniere knarren allzu ungeölt. Das Kommen und Gehen der Personen, die unter den nichtigsten Vorwänden ihr Gespräch abbrechen, steigert sich schließlich bis zur Beunruhigung des Zuschauers, und drei, vier Nebengestalten tauchen schattenhaft zwischen den Ecken des Liebesdreiecks Giordano-Lucrezia-Mocenigo auf. Durch Renaissancekostüm, Gondellyrik und die Erinnerung an Lorenzos Preis der Jugend wird der Geist des sechzehnten Jahrhunderts nicht hinreichend beschworen. Paul Wiecke-Clara Salbach-Lothar Mehnert kämpften in dieser Uraufführung des dresdner Hoftheaters für eine aussichtslose Sache, die nur den Trostpreis des Achtungserfolges bei einem Teil des Publikums zu erringen vermochte.

Felix Zimmermann



Der ‚Lustigen Witwe' Glück und Ende

Daß vor einigen Monaten Grillparzers ‚Medea' in Paris keine Zuhörer fand, war schon schlimm genug; daß Hofmannthals ‚Elektra' kläglich durchfiel, machte selbst enragierte Lutetiaschwärmer kopfscheu. Und doch konnte man im ersten Falle die Unkenntnis der deutschen Sprache, im zweiten die Greuel einer geradezu haarsträubend elenden Uebersetzung als Entschuldigung anführen. Was soll man aber dazu sagen, daß eben die Lustige Witwe mit höhnischem Lächeln abgetan wird? Kann fürderhin noch ein Zweifel darüber bestehen, daß Paris in Sachen des musikalischen Geschmacks weit hinter Stockerau und Kötzschenbroda zu stehen kommt? Ein Meisterwerk der ‚leichten Wiener Muse', dem bisher alle kindlichen Herzen wonnetrunken zujubelten, bringt hier nicht einmal die Claque zum Grinsen?! Das verstehe, wer kann! Und man hatte doch führwahr das Menschenmögliche getan, um die Meinung günstig zu stimmen; hatte schon seit Jahresfrist die saftigsten Anpreisungen inseriert — bei dem guten Magen der pariser Blätter ein verteufelt kostspieliges Beginnen! Hatte die Kokotten aus ihrem erbgesessenen Tingeltangel vertrieben und daraus einen Snobtempel geschaffen, dessen Eintrittspreise den hochmütigen Bonbonnieren à côté nichts nachgaben. Ja, selbst die Textdichter hatten das gewiß nicht geringe Opfer gebracht, sich auf dem Theaterzettel statt der sonst üblichen schämigen ‚fremden Grundidee' offen zu Meilhac zu bekennen. Flers und Caillavet hatten ihre literarische Tätigkeit, die darin besteht, die Witze der Saison zu sichten und daraus einen Dreiakter zu zimmern, edelmütig unterbrochen, um die englische Version der Merry Widow in die Sprache Bossuets umzugießen. Denn Deutsch kann das biedere Paar leider auch nicht. Caillavet erinnert sich zwar dunkel, einmal eine elsasser Gouvernante gehabt zu haben, aber das ist schon zu lange her, und dann hatte die brave Maid es vorgezogen, von ihrem Zögling französisch zu lernen, statt ihn auf die Vierzeiler von Leon und Stein einzudrillen. Aber die Musik!? wird man entrüstet rufen. Richtig, die Musik. Leider wurden die einzelnen Schlager schon seit zwei Jahren von allen Caféhausorchestern abgewerkelt, sodaß sie wirklich nicht mehr gänzlich neu klangen. Und dann hatte man inzwischen so viele Parodien gesehen: La Veuve joyeuse . . demi-joyeuse . . pas-du-tout-joyeuse und flotte, charmante Revuetten, in der Parisiana, den Folies-Bergère, die in einer einzigen Szene mehr Witz enthielten, als alle deutschen Librettisten der Gegenwart zusammen aufbringen könnten. Nein, diesmal war es wirklich nichts! Das Publikum bockte, und nichts schlug ein, weder das Girlmiauen der Miß Dever, noch des Lieblings Galipaux verzerrte Mimik; ja selbst die Hauptattraktion, der österreichische Kapellmeister, versagte. Und das beweist, daß die Pariser, die für Mottl und Weingartner schwärmen, im Grunde genommen doch richtige Spießer sind! Denn sonst wäre es unmöglich gewesen, daß dieser vom sinfonischen Veitstanz befallene Herr, der mit epileptischen Konvulsionen eine Tristanpartitur zu dirigieren schien, nur einen unfreiwilligen Heiterkeitserfolg davontrug. Und die unglückliche Direktion, die schon von der zweiten Aufführung an die Lücken des Hauses wattieren mußte und Freikarten ausschüttete, hatte da zu einem Mittel gegriffen, das in den Herzen der also Betroffenen alle niedern Instinkte

aufleben ließ. Denn nur so konnte ich es mir erklären, daß ein rapin meiner Bekanntschaft, dem sein Mißgeschick ein Parterrebillet beschert hatte, mir im Zwischenakt grimmig zuschrie: „Oh la la — — — — la veuve joyeuse! Quelle sale blague, mon vieux!!“ Franz Farga

Zwei Operetten

Eine wahre Operettenhochflut ergießt sich in diesem Sommer über Berlin, für dessen Bedürfnisse die bestehenden drei Operettentheater noch immer nicht genügen, und das doch im innersten Kern seines Wesens absolut keine Liebe für diese mondäne Kunstgattung verspüren kann, weil ihm die unbestimmbare Grazie und das undefinierbare genießerische Fluidum des wiener, pariser und londoner Operettenpublikums fehlt. Gewaltsam will Direktor Schultz den Metropoltheaterhabitués Interesse an der Girlnaivität der frischen englischen Tanzsoubrette Madge Lessing und an dem Excentricphlegma Fred Wrights beibringen, indem er die Lieblinge der Berliner, namentlich Guido Thielscher, aus den Grenzen ihres Berlinertums herauslockt. Thielschers angeborener Takt und seine bewegliche Intelligenz lassen wenigstens die Kluft zwischen dem englisch-amerikanischen Stoff und der berliner Darstellungsnote nicht so stark zum Bewußtsein kommen. Wehe aber, wenn die Damen des Chors den Coupletrefrain wiederholen! Oder wenn die Choristen Lebemänner der englischen High-life darstellen wollen! Dann bröckelt der ganze teure Ausstattungsluxus in Riesenstücken ab, und übrig bleibt die alte Thaliatheatergesangsposse mit der Musik Kerkers. An dieser Musik kann ich nur den Mut bestaunen, mit welchem sich da ein Komponist erdreistet, Melos und Rhythmus der Sidney Jones und Sullivan keck zu kopieren und mit einem Instrumentationszuckerguß schlimmster Klasse zu verhüllen. Was tuts? Die ‚Oberen Zehntausend‘ strömen ja doch ins Metropoltheater, um ihr verzerrtes Spiegelbild zu schauen . . . Das Berliner Theater aber, wo man eine ernst zu nehmende ungarische Nationaloperette ‚Herbstmanöver‘ wirklich abgerundet hören kann, zeigte bei der zwölften Aufführung schon die berüchtigten Lücken. Nichts beweist deutlicher die Urteilslosigkeit des berliner Operettenpublikums. Denn schon der erste Akt dieser Operette ist von einer Leucht- und Stimmungskraft und dabei in der Verknüpfung von ‚Liebesweh‘ und ‚Manöverzauber‘ von einer nationalen Leidenschaft erfüllt, die wirklich pußta-echt ist. Der Komponist Emerich Kalman reitet durchaus nicht etwa einfach nur auf den üblichen Czardaspferden herum, sondern zeigt sowohl in der ganz meisterlich — jawohl: meisterlich! — programmatisch aufgebauten Ouverture wie in den Liedern und Duetten eine völlig eigene Note. Daß er in den beiden Schlußakten wienerisch fescher wird, und daß ihm auch ein sozusagen prickelnder Walzer eingefallen ist, das liegt eben an dem Genre als solchem und beweist nicht das Geringste gegen die Originalität des Komponisten, dem es gelungen ist, sogar diesen populären Walzer durch die instrumentale Unterstützung kräftiger zu färben. So lange man in der Tagespresse derartige gute Operettenmusik nicht mit einem aufmunternden Lobe bedenkt, sondern mit dem üblichen blasierten Achselzucken abtut, so lange wird auch die ganze heute so geächtete und doch so beliebte Kunstgattung nicht wieder neu erblühen können.

Arthur Neisser

Aus der Praxis

Patentliste

Nr. 203214. Vorrichtung zum Heben und Senken der Versenkungsschieber für transportable Theaterbühnendrehscheiben, dadurch gekennzeichnet, daß das erste Paar Führungsschienen der Versenkungsschieber drehbar an dem festen Träger der Drehscheibe angeordnet ist und einseitig auf unrunden Scheiben oder Exzentern ruht, durch deren Umlegen diese Führungsschienen sich so weit neigen, daß die Versenkungsschieber mittels Ketten- oder Seilzuges sich unter den Drehscheibenfußboden bewegen lassen.

Fa. Fr. Gebauer, Maschinenfabrik, Berlin. 21. 10. 08.

Annahmen

Leonid Andrejew: Studentenliebe, Drama. Berlin, Kleines Theater.

Auer-Waldborn: Eine dumme Geschichte, Vieraktiges Schauspiel. Eisenach, Stadttheater.

Jakob Fürth: Der Liebesstreik, Komödie. Berlin, Sommerspielzeit des Neuen Theaters.

Sascha Guitry: Ein Skandal in Monte Carlo, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Sommerspielzeit der Kammerspiele.

Heinrich Lautensack: Hahnenkampf, Komödie. Berlin, Kleines Theater.

Victor Léon und Leo Feld: Der große Name, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Berliner Theater.

P. A. Rosenberg: Die Stadt am Meer, Schauspiel. Eisenach, Stadttheater.

Ilse von Stach: Der heilige Nepomuk, Einaktige dramatische Dichtung. Eisenach, Stadttheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

10. 5. Georg Okonkowski: Der Geheimvertrag mit England, Schauspiel. Magdeburg, Hedwig Langes Berliner Ensemble.

15. 5. Rudolf Hawel: Erlösung, Einaktiges Drama. Wien, Deutsches Volkstheater.

18. 5. Paul Wertheimer: Die Frau des Rajah, Dreiaktiges Drama. Wien, Deutsches Volkstheater.

19. 5. Robert Overweg: Der Befehl des Fürsten, Vieraktiges Lustspiel. Wien, Ensemble des Berliner Theaters.

2) von übersetzten Dramen

Prosper Mérimée: Die Mißvergnügten, Einaktiges Lustspiel. München, Residenztheater.

3) in fremden Sprachen

H. R. Lenormand: Die Besessenen, Drei Akte. Paris, Théâtre des Arts.

G. Antona Traversi: Die Mutter, Vieraktiges Drama. Turin.

Léon Xanrof und Fred Amy: L'Impasse, Drama. Paris, Bouffes parisiens.

Deutsche Dramen im Ausland

London (Afternoon Theatre): ‚Liebelei' von Arthur Schnitzler.

Neue Bücher

Rudolf Tyrolt: Allerlei von Theater und Kunst. Wien, Wilhelm Braumüller.

Alexander von Weilen: Julie Rettich, Erinnerungsblätter zum Gedächtnis ihres hundertsten Geburtstags. Wien, Manz. 68 S. M. 1,30.

Dramen

Robert Bauer: Apries, König von Aegypten, Dreiaktiges dramatisches Gedicht. Dresden, E. Pierson. 67 S.

Gustav Richter: Ewige Wiederkunft, Einaktiges Drama. Berlin, Hermann Walther.

Oscar Waldeck: Der gute Dämon, Fünfaktiges Lustspiel. Dresden, E. Pierson.

Zeitschriftenschau

Friedrich Bartels: Hebbelprobleme. Die schöne Literatur IX, 9.

Reinhard Bruck: Alexander Girardi. Masken IV, 37.

Carlos Droste: Charles Dalmorès. Bühne und Welt XI, 16.

Arthur Eloesser: Das Theater in Berlin. Süddeutsche Monatshefte VI, 6.

Carl Enders: Wilhelm Schmidtbonn. Literarisches Echo XI, 16.

Oscar Geller: Pantomime. Bühne und Welt XI, 16.

Gustav M. Hartung: Zum Repertoire der Sommerbühnen. Deutsche Theaterzeitschrift 34.

Georg Jahn: Ein Reichstheatergesetz. Das Freie Wort IX, 4.

Theodor Lessing: Reinhardts Faust. Deutsche Theaterzeitschrift 32, 34.

Dr. Menne: Max Halbe. Die Bücherwelt V, 7.

Adam Müller-Guttenbrunn: Ein deutscher Spielplan. Bühne und Welt XI, 16.

Johannes Schlaf: Das Idol Hebbel. Nord und Süd XXXIII, 5.

Franz Servaes: Zum Tode Sonnenthals. Nord und Süd XXXIII, 5.

Adalbert Silbermann: Molière als Schauspieler und Theaterdirektor. Beilage zur Vossischen Zeitung, 20.

Walter Steinthal: Zum leipziger Theaterskandal. Die Bühne I, 10.

Oscar F. Walzel: Bühnenfragen der Gegenwart. Internationale Wochenschrift III, 16, 17.

Hans Wantoch: Kritik und Publikum. Masken IV, 37.

Friedrich Weber-Robine: Die Disziplin des Bühnenkünstlers. Bühnenbote X, 18.

Die Betriebssicherung im Theater. Theatercourier 803.

Alexander von Weilen: Julie Rettich. Bühne und Welt XI, 15.

Richard Wenz-Enzio: Ein fast vergessener Lustspieldichter (Ernst Wichert). Masken IV, 33.

Friedrich Freiherr von Westenholz: Griselda in der Weltliteratur. Bühne und Welt XI, 15.

Eugen Zabel: Adalbert Matkowsky. Velhagen & Klasings Monatshefte XXIII, 9.

Engagements

Barmen (Stadttheater): Johanna Lewald.

Berlin (Neues Theater): Georg Baselt.

Bern (Stadttheater): Otto Wasserzug.

Breslau (Schauspielhaus): Helene Gebhard.

Bromberg (Stadttheater): Gustav Drucker.

Chemnitz (Stadttheater): Bodo Miler.

Dresden (Hoftheater): Magnus Stift.

Elberfeld (Stadttheater): Helmuth Koch, Max Otto.

Gießen (Stadttheater): Rudolf Günther.

Glogau (Stadttheater): Paul Graetz.

Graz (Stadttheater): Eduard Heß.

Karlsruhe (Hoftheater): Karl Leser, Else Noorman.

München (Volkstheater): Erich Drach.

Neustrelitz (Hoftheater): Hans Bielschowsky.

Sankt Gallen (Stadttheater): Erich Gellner.

Straßburg (Stadttheater): Elli Caspari, Bozena Zajic.

Teplitz (Stadttheater): Ellen Böhm, Walter Jäger, Louise Kronecker, Selma O'Brien, Oscar Schlessen, Betty Seupp.

Ulm (Stadttheater): Hugo Stern.

Wien (Neue Wiener Bühne): Lisa Michalek.

Zensur

In Prag hat die Polizeidirektion dem Deutschen Volkstheater die Aufführung des Volksstücks ‚Das siebente Sakrament' von Julius Hirsch, das sich gegen die Unlösbarkeit der katholischen Ehen wendet, verboten.

Nachrichten

Direktor Cavar, der ehemalige Leiter der grazer städtischen Theater, wurde als Mitdirektor an das wiener Raimundtheater engagiert.

Ein Kurtheater erhält in diesem Jahre Bad Schandau. Die Direktion haben die Herren Hugo Werner-Kahle vom berliner Schillertheater und Karl Heinz Martin aus Mannheim übernommen.

Die Nummern 22 und 23 erscheinen als Doppelnummer am 3. Juni.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne

V. Jahrgang / Nummer 22/23

3. Juni 1909

Der süße Schmerz / von Theodor Lessing

Drittes Kapitel (Fortsetzung)

Symbolik des Schmerzes

Mitten in der antiken Welt, in der Akademie Platos und mehr noch im sinkenden Rom, taucht jenes merkwürdige Problem des Schmerzes auf, jenes Wunder, daß Menschen absichtlich Leiden und Nöte ihrer Existenz betonen, daß sie, statt sich ihres Leides zu schämen und ihre Schwäche oder Mißratenheit zu verbergen, aus ihr moralisches Kapital schlagen. Von einer ganzen Schule, von der Schule der Stoa, wird dieser Zustand der Schmerzenswollust und des Schwelgens im Leide sprichwörtlich. Die naiven Kinder der glücklichern antiken Kultur (die im Glücklichsein eine Tugend sah) standen auf einmal vor dem ungewohnten Phänomen des supercilium stoicum. Der christliche Mensch wird geboren, der Mensch, der den rechten Backen hinhält, wenn man ihm den linken geschlagen hat, der sich seiner Wunden nicht schämt und seiner Demütigungen nicht wehrt, sondern Demut und Wunden wie Schmuckstücke auf offenem Markte zur Schau stellt. Wie ist das möglich? Wie ist es denkbar, daß seit dem Auftauchen der christlichen Ideenkreise, seit der Symbolik des Kreuzes das Menschengeschlecht begann, im Leiden, im demütigen Beladensein Auszeichnendes zu suchen? Waren wirklich diese Jahrhunderte, in denen die Kunst keine höhere Aufgabe kannte als Nachbildung eines häßlichen, blutenden, gekreuzigten Menschenleibes, in denen alle Völker sich gegenseitig abmordeten, um eines leeren Grabes willen, waren wirklich diese Jahrhunderte etwas Besseres als ein häßlicher Albdruck, als ein gräßlicher Erdentraum vor Morgengrauen? Wir stehen hier im Zentrum unsers Problems des Tragischen. Worauf es im wesentlichen ankommt, ist der Nachweis, daß der Mensch in der Symbolik des Leidens nur das Mittel erfand, aus der Not eine Tugend zu machen, und daß aller Wille zum Leiden, alle Selbstquälerei und Grausamkeit gegen das

Ich doch nur Umwege sind, um schließlich in dem gesteigerten Bewußtsein des eigenen Selbst und in jener Wollust der Macht endigen zu können, die das uneingestandene Ziel alles Menschentums ist. Hier liegt der Punkt, wo die religiösen Phänomene einerseits, die pathologischen Phänomene (insbesondere die Erscheinungen erkrankter Erotik) anderseits, auf dasselbe normale Grundgesetz hinweisen. In jeder Menschenseele wirken als fundamentale Zug- und Triebkräfte die Tendenzen zur Mitahmung und Gegenahmung, zur Hingabe oder Selbstbehauptung. Aus Hingabe und Selbstbehauptung fließen alle Persönlichkeits-Wertgefühle. Eine angebetete Gestalt, ein Gott, eine Geliebte, kann so übermächtig für das Bewußtsein akzentuiert sein, daß der Stolz und das Wertbewußtsein, das wir von uns selber haben, dauernd abhängig bleibt von dem Bewußtsein der Opferkraft und Selbstunterwerfung, die wir in der Hingabe an das angebetete Idol zu offenbaren vermögen. Umgekehrt kann jener Gedanke der liebenden Unterwerfung, der in einer stolzen, eigenwilligen Seele sich bis zum Fanatismus aufzugipfeln vermag, in schwächlichen, impressionablen, durch übergroße Reizbarkeit sich unfrei fühlenden Menschen Feindseligkeit und tyrannische Gelüste gegenüber denen erzeugen, die einen bedrohlichen Einfluß und Eindruck auf die ihrer selbst nicht sichere Seele zu gewinnen vermochten. Der Wille, demjenigen wehe zu tun, der uns unfrei macht, und der andre Wille, uns selbst in der Unterwerfung unter dominierende Werte wehe zu tun, pflegen im normalen Seelenleben dauernd ineinander zu spielen. Der Hang, sich selber zu kasteien, wird in zahllosen Formen indirekt befriedigt, etwa so, daß ein Mensch dem andern, den er am tiefsten liebt und dem er sich am liebsten opfern würde, gleichwohl den teuflischsten Schmerz antut, um im Schmerz seines Gottes sich selbst leiden zu machen. Noch viel häufiger ist der umgekehrte Fall, daß ein Individuum bis zur Selbstverwüstung sich selber leiden macht, um auf dem Umwege des Mitgefühls und der Einahmung von seiten eines andern Beachtung, Anteilnahme, Hingebung, Liebe zu erlangen, die auf direktem Wege unerreichbar ist. Die Komplikationen solcher indirekten zwischenmenschlichen Handlungen können so ungeheuerlich sein, daß der Wille zur Lust und das Lustgefühl des Ich, in dem die ganze Handlungsweise schließlich ausmündet, schlechterdings unerkennbar bleibt. Ich könnte aus der eigenen Erfahrung zahlreiche erlebte Fälle anführen, in denen ein Individuum die nutzloseste, zwecklosesten Selbstschädigung übte, lediglich, um Einwirkung auf jemand andern, dessen Gefühle für den Selbstquäler bestimmend waren, erlangen zu können. Oder auch umgekehrt Fälle, in denen ein Mensch vielleicht durch Gruppen relativ unbeteiligter Personen hindurch, einen andern, für ihn qualvoll-stark akzentuierten, geliebten (und somit auch gehaßten) Menschen zu beeinflussen, zu schädigen, zu quälen versucht, während er in Wahrheit mit all dem doch sich selbst schädigt, martert und quält. Hierher gehören Fälle, wie der in anderm Zusammenhange von mir bereits herangezogene: Ein Irrsinniger, der in der Klinik die Zwangs-

jacke erhalten soll und sich in der Zwangsjacke hilflos überwältigt sieht, zerbeißt sich im Gefühle äußerster Ohnmacht die Zunge und speit die blutenden Fetzen den Aerzten und Krankenpflegern hohnlachend vor die Füße, während er deren Bemühungen, ihm das Leben zu retten, im eigenen Untergange mit Spott und Hohn verfolgt und in der Verzweiflung der Aerzte das Gefühl seiner Macht über andre lustvoll wiederfindet und bespiegelt. Die Geschichte von dem kleinen Kinde, das sich die Hände erfrieren läßt mit den trotzigen Worten: „Das geschieht schon meiner Mutter ganz recht — warum kauft sie mir keine Handschuhe!“ sie wiederholt sich täglich in Millionen Varianten. Ich kannte eine hochbegabte junge Sängerin, die inmitten ihrer glanzvollsten Triumphe plötzlich einen Selbstmord verübte, aus keinem andern ersichtlichen Grunde, als dem, einen jungen Offizier durch diese Tat zu ärgern, was ihr nicht einmal gelang. Und ich erlebte den grauenhaften Selbstmord eines andern jungen Mädchens, das mit ihrer Tat nichts bezweckte als die Bestrafung ihrer Eltern, die ihr ein Tanzvergnügen verboten hatten. In allen solchen Fällen ist wesentlich, daß überall im Seelenleben gewisse Macht- oder Lusterlebnisse nur auf dem Umwege des eigenen oder fremden Schmerzes erlebt werden können — Phänomene, die am klarsten zugleich und am absurdesten auf den einander verwandten Gebieten der Religion und der Erotik zur Beobachtung kommen. Alle extremen Darlebungen von Sadismus und Passivismus, von durcheinander spielenden Liebe- und Haßinstinkten, die wir am tiefsten in der Psychologie des religiösen Menschen beobachten, deuten insgesamt auf unser Problem der Schmerzenssymbolik hin. Diese Tatsache, daß durch den Schmerz und das Leiden sowohl die Eindrucksfähigkeit fremden Leidens für unser eigenes Bewußtsein, wie auch, umgekehrt, unsre eigene Eindrucksfähigkeit für fremdes Bewußtsein gesteigert werden kann, untersteht einem allgemeinen Fundamental-Gesetz der Aufmerksamkeit oder Apperzeption. Wir haften nämlich mit unsrer Aufmerksamkeit allemal da fest, wo eine innere Beunruhigung, eine Störung oder Stauung, eine Disharmonie, ein Konflikt oder eine Unzulänglichkeit im Abfluß der uns gewohnten, normalen und geläufigen Wahrnehmungsfolgen erlebt wird. Ein guter Menschenkenner hat einmal gesagt, daß jedermann nur einen einzigen Tag im Leben besäße, wo seine Umgebung mit voller Gerechtigkeit wirklich auf seine Vorzüge und Tugenden aufmerksam wäre, und das sei — sein Begräbnistag. In der Tat akzentuiert jedes Unglück, das den Menschen trifft, für unser Bewußtsein sogleich die positiv menschliche Seite des vom Unglück Betroffenen, während umgekehrt beim Vernehmen von Glücksfällen und fröhlichen Begegnissen der Durchschnittsmensch viel geneigter ist, die Unverdientheit und Ungerechtigkeit des Glückes in das rechte Licht zu stellen. Ein genialer Mensch braucht nur erst verhungert zu sein, ein unglücklicher Büßer braucht nur erst hingerichtet zu sein, ein deutscher Dichter braucht nur erst achtzig Jahre alt und höchst unschädlich geworden zu sein, damit alle Welt auf einmal entdeckt, daß er

ein Genie, eine edle Seele, eine hervorragende Persönlichkeit ist. Woran liegt das? Eine allgemeine Phrase redet von der ‚versöhnenden Macht‘ des Todes. Sie redet davon, daß durch den Untergang der Hybris, etwa durch die Hinrichtung eines Verbrechers, die Gerechtigkeit befriedigt worden sei. Gerade so, als ob Tod und Untergang Lösungen tragischer Konflikte enthielten. Ei bewahre, Tod und Untergang sind ein dummes, brutales Faktum, das diesem dummen, brutalen, nutzlosen Lebenselend ein völlig unteleologisches Ende bereitet. Tragische Konflikte sind allemal ganz unlösbar. Es ist eine verkehrte, aus Christentum und falschen Moralbegriffen herübergenommene Vorstellung der Aesthetik, daß Leiden eine Schuld und der Untergang eine Versöhnung in sich schließt. Nein, es handelt sich vielmehr darum, daß das Leiden und der Tod uns die Unangemessenheit des Seins zum Sollen vor die Seele zwingt und damit ein Stück ethischer Arbeit in uns verrichtet. Wir sind im allgemeinen gewohnt, im bürgerlichen Leben bestimmte Formen der Lebenshaltung an bestimmten Lebenstypen hinzunehmen. Es steht aber vor uns zugleich beständig das Reich idealer Forderungen. Wir sagen uns, ein genial veranlagter Mensch ‚sollte‘ die Möglichkeit haben, alle seine genialen Anlagen auszublühen und zu entwickeln. Wir sagen uns, eine zartere, mit unzureichenden Kräften ins Leben geworfene Natur ‚sollte‘ eigentlich nicht in dieser Sphäre roher, brutaler Gewalten leben, an denen sie sich zerreibt. Wir sagen uns, je feiner, besser, größer, reicher die Seele ist, um so feiner, besser, größer, reicher ‚sollte‘ eigentlich ihr Leben sein. Nun aber zeigt uns das Drama und das Theater: Es ist nicht so. Es zeigt uns Not, Tod, Schicksal, Unglücksfälle, ohne daß dahinter irgend etwas wie Zweck, Sinn, poetische Gerechtigkeit, Schuld, Genugtuung, Erlösung, gesucht werden dürfte. Und eben dadurch, daß die Tragödie uns die Welt des vollendeten Unsinns offenbart, gibt sie ihr einen Sinn und eine Versöhnung. Diese Versöhnung liegt darin, daß der Mensch, und sei es der schwächste Mensch, doch immer noch größer, oder wenn auch nicht größer, so doch wenigstens liebenswerter ist, als Leben und Schicksal. Eben die Unangemessenheit des Schicksals zu dem, was eigentlich für Menschen und Menschenwürde recht und billig wäre, erschafft uns im Anblick der Tragödie eine psychische Störung, einen momentanen Schwindel oder Wahnsinnsanfall, genau so wie das Ueberraschende Unerwartete, Nicht-in-der-Ordnung-Befindliche auch auf andern Gebieten unsre Aufmerksamkeit an den Punkt zwangmäßig festbannt, wo etwas nicht in der Ordnung, nicht in der Reihe ist. Das Leiden, so könnte man sagen, ist der accent aigu der Seele. Das Leiden schafft im Beschauer jene psychische Störung, die den Leidenden in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit hineinzwingt und veranlaßt, alles an ihm zu beachten, was wir sonst nicht beachtet hätten. Daher wird der Schwächling, etwa ein Johannes Vockerat oder Traumulus, ja es wird der völlig gesunkene Zuhälter oder Verbrecher und schließlich sogar der völlig Unheroische, am Leben Zermürbte zum tragischen Helden. Denn neben dem Heldenbegriff des starken Heroen

(der wie Brutus, Romeo oder Marquis Posa im heroischen Drama das Leiden überwindet) steht der viel feinere, modernere Begriff des unheldischen Helden, dessen Liebenswertes sich gerade in Schwäche und Ohnmacht offenbaren kann. Wenn Desdemona, Antigone oder der Prinz von Homburg im Tode wimmern und klagen um ein verloren Leben, so wird just in diesem Moment der Ohnmacht das Recht ihrer Jugend, ihres Lebenshungers, ihrer Lieblichkeit, ihrer unausgeblühten Möglichkeit offenbar. Ueberall aber handelt es sich um diese Entdeckung der Unangemessenheit von Sein zu Sollen, bei der durch das Leiden hindurch uns die Natur des leidenden Menschen liebenswert, verständlich wird. Eine Tatsache, die auf jenes garnicht genug zu betonende Grundprinzip hindeutet, daß Drama, Theater, Tragödie ethische Tatsachen sind, und daß letzter Hand die Psychologie des Tragischen immer auf ethische Probleme hinführt . . . .

Bevor wir aber einen weitern Blick auf dieses ethische Moment der Tragik werfen, sei noch einem landläufigen Irrtum vorgebeugt. Wenn ich die Tatsache der Mitahmung des auf der Bühne sich darstellenden Menschenlebens für die Grundtatsache der Theaterästhetik halte und jene Theorien abweise, die, wie die Illusionstheorie, eine Doppelheit von schauenden Ich und erschauten Gegenständen statuiert, ein Hin- und Herpendeln zwischen Traum und Sein, eine Ueberlegung, ein ‚Wissen um', das sich zwischen Erlebnis und Erlebenden einschiebt, so scheint es, daß ich mit meiner Mitahmungs-, Einahmungs- und Transparenzlehre jene uralten, absoluten Theoretiker stärke, die, gleich Schopenhauer, im Mitleid, in der wahllosen Sympathie die Wurzel der tragischen Anteilnahme und des tragischen Genusses sehen. Nichts aber dürfte mir ferner stehen als diese Theorie, für die Mitleid eine Art sympathischer Resonanz bedeutet, in der wir durch Vermittlung der Phantasie uns in das fremde Leben hineinversetzen und doch gleichzeitig das angenehme Bewußtsein kultivieren, daß es uns in unserm eigenen Leben doch ganz entschieden bedeutend besser ergeht! Dieses Schopenhauer-Wagnersche Mitleid ist ein ganz erbärmliches, schofles, unvornehmes Ding. Schamlos, herabziehend für den, der es besitzt, erniedrigend für den, dem es entgegengebracht wird. Nein, das tragische Mitleid ist eine ganz andre Sorte von Mitahmungserlebnis als jenes weichliche, schwelgende, sentimentale, im Grunde lähmende Mitgefühl. Sein wesentliches Ingredienz ist das Bewußtsein des fremden Persönlichkeitswertes, das Gefühl der Hochachtung und Menschenehrfurcht, welches das eigentliche Grundgefühl der Tragödie ist. Denn die Tragödie vermittelt uns niemals bloßes Miterleiden, das seiner Natur nach immer nur qualvoll und unlustvoll sein könnte, sondern wir haben es in der Sphäre der von Lessing zuerst als süße Qual charakterisierten tragischen Erlebnisse mit dem Genuß positiver Seelenwerte zu tun, die uns durch Leiden hindurch seelisch vermittelt werden. Wenn wir Antigone, Romeo und Iphigenie leiden sehen, so erleben wir nicht etwa irgend eine Lust an diesem Leiden. Sondern wir erleben durch ihre Leiden hindurch auch das, woran

sie leiden, wofür sie leiden, wie tief sie leiden, und als welche Art Menschen sie es tun. Und damit wir dieses alles erleben können, ist das Leiden und Mitleiden ebenso notwendig, wie Schatten und Dunkel notwendig sind, um Licht offenbar zu machen. Insofern Antigone leidet, leiden auch wir, aber sie leidet doch für das, was ihr recht und gut scheint, und insofern erhebt sie uns über das passive Leiden. Iphigenie leidet, aber sie läutert sich im Leiden zur höchsten Reinheit empor. Romeo leidet und stirbt an seinem Leiden, aber gerade durch dieses Leiden und diesen Tod offenbart sich uns die Macht gewaltiger Leidenschaft, die uns weit über den Zustand der passiven Duldung hinaushebt. Kurz, wir erleben in der Tragödie immer neu jenes Grunderlebnis, welches Jacob Böhme, den armen Schuster von Görlitz, zum Philosophen werden ließ: er sieht einen alten, fortgeworfenen Topf in der Sonne leuchten und bemerkt daran zum ersten Mal, daß das Dunkel, die Sünde, die Verworfenheit einzig und allein die Macht des Lichtes offenbaren. Sage mir, woran du leidest, und ich kann dir sagen, wer du bist. Nur wo es Gräber gibt, gibt es Auferstehungen. Der Mensch muß immer erst als Mensch zernichtet sein, damit aus ihm Gott hervorgehe. Das also ist der Sinn der Tragödie, daß sie den Menschen erhöht, wenn sie den Menschen zermalmt. Es gibt eine kleine, spaßhafte, sozusagen miniaturenhafte Verniedlichung des tragischen Phänomens, das ist jenes Phänomen, das man zuweilen an seinen guten Bekannten, insbesondere in Sommerfrischen und an Badeorten, studieren kann, jenes wunderliche Phänomen des ‚Krankheitsstolzes'. Es gibt Menschen, deren Selbstbewußtsein offenbar wesentlich darauf beruht, daß sie ‚leidend' sind. Patienten, die dir mit förmlichen Stolze erzählen, wieviele Bäder sie bereits besucht, wieviele Krankheiten sie bereits absolviert, und daß sie durchaus die Pflicht hätten, etwas für ihre Gesundheit zu tun. Sie verwandeln ihre eingebildeten oder wirklichen Nöte in eine Waffe, die sie gegen ihre Umgebung mit Vorteil gebrauchen. Auch hierhinter steht jener naive Instinkt, daß das Leiden eine akzentuierende Wirkung für menschliches Bewußtsein hat, und daß das letzte Elend und der Tod schließlich sogar verklärend apotheotische Bedeutung besitzen. Jeder Mensch weiß instinktiv, daß seine besten und positivsten Seiten nur aus objektiver Distanz gewürdigt werden können, und daß das Gefühl der Distanz niemals im Bewußtsein der Mitlebenden und Mitstreitenden aufkommen kann, solange sie in ihm noch den Konkurrenten, den Mitesser am Tische des Lebens sehen. Hierin liegt auch die Erklärung dafür, daß immer erst der Untergang, sei es durch Tod oder Irrsinn, eine rückhaltlose Anerkennung von seiten der Mitlebenden bewirkt. Als Mozart ins Armengrab gelegt war, als Nietzsche im Irrsinn untertauchte, als Kleist, Grabbe, Hölderlin zugrunde gegangen waren, da wurden sie entdeckt, denn nun waren sie ungefährlich; man pflegt mit den Knochen der Toten die jeweils Lebenden auf den Kopf zu schlagen. Dies alles wäre ein trostloser Jammer, wenn nicht eben jenes tröstliche Gesetz bestünde, daß allemal in den Tod auch der Sieg ver-

schlungen ist, daß im Bewußtsein irgend welcher Ueberlebenden nur der fortlebt und aufersteht, der im wirklichen Leben untergegangen ist. Denn überall ist es der Konflikt zwischen dem wirklichen Untergang und der idealen Forderung, zwischen dem, was ist, und dem, was sein sollte, der die Aufmerksamkeit vermöge Not und Leidens auf die untergehende Persönlichkeit hinlenkt und an ihrem Wesen festhalten läßt. Mit dieser Theorie der Tragödie (ich betone das ausdrücklich, um einem möglichen Mißverständnis vorzubeugen) behaupte ich selbstverständlich nicht, daß ein ausdrückliches Wissen von der Unangemessenheit des Seins zum Seinsollen im tragischen Erlebnis Platz hat. Ich behaupte vielmehr nur, daß es sich im Erleben von Tragödien um naive, ganz jenseits aller Reflexion verbleibende Erlebnisse handelt, die, wenn wir sie uns bewußt machen wollen, und wenn wir nachträglich bewußt formulieren, was unbewußt in uns vorgegangen, von uns immer nur durch eine Formel der Ethik gekennzeichnet werden können. Eben durch diese Formel des Konfliktes zwischen einem realen Lebensereignis und einer idealen Forderung. Eben darin aber liegt auch, daß die negativen Instanzen, Schmerz, Not, Leiden, Tod und Untergang für das Drama schließlich nur Mittel zum Zweck sind. Tod, wo bleibt dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg? Alles Leiden wird zur Schwinge, auf der wir durch Zeit und Geschichte brechen. An der Grenze der dramatischen und tragischen Kunst stehen wir erst da, wo das Leiden und der Untergang Selbstzweck ist. Oder, anders gesagt, unkünstlerisch und unästhetisch ist das Leiden allemal nur als Leiden. Wo uns (wie im Faust) ein hilflos und wehrlos Hingeopfertsein, oder wo uns (wie in manchen Huttendramen) die brutale Tatsache des Unterganges an einer Infektionskrankheit, oder wo (wie in einigen Dramen Strindbergs) ein schlechterdings heilloses, absurdes Faktum, sozusagen ein Fall aparter moralischer Mißgeburt vorgeführt wird, da hört mit aller Möglichkeit des Sinnes auch die ästhetische Auswertung auf, und an Stelle der Symbolik des Leidens tritt das außerkünstlerische Faktum des Leidens, die brutale Tatsache. (Schluß folgt)

Einigkeit / von Peter Altenberg

Zwischen Mann und Frau muß eine mysteriöse Einigkeit herrschen; wirklich herrschen, thronen! Vor jedem Blumenbeet in einem Garten, auf jeder Landpartie, bei jedem Theaterstück, vor einem besondern alten oder neuen Gebäude, vor jeder Geschäftsauslage in den Straßen, vor dem Gepiepse eines Vogels, vor einem spielenden Kinde, vor den tragischen Lächerlichkeiten aller Erwachsenen! Die Tragödie beginnt nämlich bereits, wenn eins zu dem andern versteckt-gereizt ein einziges Mal sagte: „Daß gerade das aber dir so sehr gefällt, mein Lieber“ oder ‚meine Liebe‘?!? Meistens heißt es: ‚mein Lieber‘. Denn Frauen sind um soviel leichter gereizt und enttäuscht. Der Mann ergibt sich dem ‚dumpfen Schicksal‘. Aber die Frau hat, Gott sei Dank, die sogenannte ‚reizbare Schwäche‘!

Das berliner Theaterjahr

Das war in gewissem Sinne kein Winter unsers Mißvergnügens. Wir wurden ringsherum und unablässig gekitzelt, und wenn früher in unsrer arbeitsamen, ernsten, ehrgeizigen Theaterstadt Berlin auf saure Wochen literarischer Bemühtheit frohe Feste des heiligen oder unheiligen Lachens kamen, so war es diesmal umgekehrt. Aber nichts ist bekanntlich schwerer zu ertragen als . . ., und so konnte am Ende des Winters den Kritiker eine Theaterverdrossenheit und eine Schreibfaulheit befallen, die allen Drohungen und Schmeicheleien seiner Leser standhielt. Sie wäre allein durch künstlerische Taten zu beseitigen gewesen, und dazu fühlte sich keine Bühne mehr aufgelegt. Denn den meisten hatte die leichteste Ware schweres Geld getragen, und die übrigen plagten sich nur mit geringerer Geschicklichkeit, nicht mit geringerm Eifer in diesen verlockenden Spuren. Sie alle werden jedenfalls nach den eigenen oder den fremden Bilanzen der abgelaufenen Spielzeit endlich zu wissen glauben, wies gemacht wird, und das wäre nicht blos ein gar zu betrübliches Ergebnis dieser umfassenden Lustigkeit, sondern es wäre auch eine übereilte und unkluge Folgerung. Wie im kleinen und einzelnen, genau so kommt es beim Theater im großen und ganzen immer anders, und es könnte gerade sein, daß durch diese Überfütterung mit Schleckereien selbst dem breiten Publikum der Appetit auf festere Kost angeregt worden ist. Es könnte sein, daß im nächsten Winter die besten Geschäfte derjenige machte, der sich am seriösesten und solidesten gebärdete, und darum soll hier jetzt nicht aufgezählt werden, was die berliner Bühnen geleistet haben, sondern es scheint ersprießlicher, festzustellen, wie weit oder wie wenig sie durch ihre Tändeleien die Fähigkeit zu reinlicher Kunstbetätigung eingebüßt haben.

Von den Privattheatern zweiten Ranges hat am sprunghaftesten und erfolglosesten das Hebbeltheater gewirtschaftet. Muß das so weitergehen? Das Urteil des Direktors steht über dem Durchschnitt, da von drei Stücken seiner Wahl fast immer eines irgendwie erträglich ist. Entweder nämlich hat es literarische, oder es hat theatralische Qualitäten. An einem andern Theater sähe man es wahrscheinlich gern, daß die Literatur vorgezogen würde, weil Schauspielkunst den Mangel an szenischer Wirksamkeit leichter wettmachen kann als den Mangel an künstlerischer Vornehmheit. Hier aber ist es mit der Schauspielkunst so bestellt, daß sogar Stücke versagen, die zufällig einmal literarische und theatralische Qualitäten vereinigen. Nicht etwa, daß das Niveau des Ensembles zu niedrig wäre. Durchaus nicht. Aber es fehlt jede Führung und Schulung, und es werden Personen in den Vordergrund gerückt, die es nicht vertragen, und die wir nicht vertragen. Darin vor allem

sollte gründlicher Wandel geschaffen werden: dann mag das Hebbeltheater, trotz seinem Namen, soviel Ausländer spielen, wie es will. Früher richtete sich dieser Vorwurf gegen das Kleine Theater, das sich ihm leider nicht mehr aussetzt, wenn ihm ein deutscher Spaßmacher die ganze Saison ausfüllt. Das sollte ihm aber eigentlich erst recht ermöglichen, wenigstens — wir sind so bescheiden geworden — einmal im Monat einen Montag für ein Experiment zu opfern, anstatt die Schauspieler abzustumpfen, einheimische und fremde Dramatiker auszuhungern und sich bei uns in Vergessenheit zu bringen. Das neue Berliner Theater verhieß im Anfang solche Praxis, um beim ersten Schlager in die Gebräuche der kundigern Kollegen abzuschwenken. Es wäre schade, wenn es nicht wieder herausfände. Es hat — eine Seltenheit für Berlin — einen richtigen Regisseur, und es hat ein Personal, das sich sogar im Kostüm sehen lassen kann. Vor zehn Jahren wurde am südlichen Ende der Charlottenstraße ein Teil der Sünden gutgemacht, die am nördlichen Ende begangen wurden. Jetzt brauchen wir eine derartige Ergänzung nötiger als damals, wo immerhin Matkowsky noch lebte. Die Herren Meinhard und Bernauer haben Hoffnungen geweckt und mögen einen längern Atem bewähren als ihr Vorgänger Paul Lindau.

Er ist heute Hoftheaterdirektor und wird als Erlöser gepriesen, weil er ‚Nora' wagt. Dieselbe Bühne hat aber die ‚Kronprätendenten', hat, vor Brahm, den ‚Volksfeind', hat, als Premieren, die ‚Frau vom Meere' und ‚Hannele' und hat den ganzen Hebbel gegeben. Die neue Direktion gedenkt den ganzen Hebbel durch den ganzen Wildenbruch aufzuwiegen, verantwortet klassische Vorstellungen, die einen phlegmatischen Besucher an Leipzig, einen cholerischen an Potschappel erinnern, und ist dabei im Grunde unschuldig. Man kann es einem Mann von siebzig Jahren kaum verübeln, daß er eine solche Sinekure nicht ausschlägt. Aber man darf es doch wohl einen Unfug nennen, daß die Leitung des preußischen Hofschauspiels, trotz den Erfahrungen, die man mit Herrn Barnay gemacht hat, abermals als Altersversorgung benutzt wird. Aus dem schauspielerischen Material, so sehr es sich verschlechtert hat, und aus der alten und neuen Dramatik der Weltliteratur, so begrenzt die Auswahl für ein höfisches Unternehmen auch bleibt, würde eine jüngere, energische und ausreichend bevollmächtigte Kraft noch immer ein Theater bilden, das die geistigen Kreise Berlins nicht blos vom Hörensagen zu kennen brauchten.

Von den Privattheatern ersten Ranges wird das Brahmsche jetzt feststellen, ob es seinen prominentesten Schauspielern wirklich so viel verdankt, daß es dem Nachbarn lohnen konnte, um sie Prozesse zu führen. Der sachlichste aller deutschen Bühnenleiter, der mit einer Zähigkeit und Ziel-

bewußtheit ohnegleichen einen Teil des Publikums gezwungen hat, im Theater auf das Theater zu verzichten, müßte es als seinen höchsten Triumph betrachten, wenn die abtrünnigen Schauspieler an ihm mehr verlören als er an ihnen. Dieser Triumph wäre vielleicht gar nicht einmal schwer zu erringen. Da sie doch nicht zu ersetzen sind, sollte Brahm durch ein lebendigeres Repertoire Ersatz schaffen. Er dürfte nicht mehr ein ganzes Spieljahr mit einem einzigen neuen Drama von geringer Lebensfähigkeit, einem deutschen Schwank von exorbitanter Niedrigkeit und einer französischen Burleske selbst von so überlegener Geistigkeit und so hellfunkelndem Witz, wie der ‚König' war, ausfüllen wollen. Er dürfte es um so weniger, als der Ibsenzyklus, der ja wohl nicht wieder verschwinden wird, doch nicht wieder die schauspielerische Vollkommenheit erreichen kann, die ihn zu der überragenden Großtat dieses Theaterwinters machte. Worauf es für Brahm in den nächsten Jahren ankommt, das ist nicht: daß er noch einmal die literarische Initiative aufbringt, die der Ruhm und das Glück seiner Jugend war; aber das ist allerdings: daß er unter den dramendichtenden Zeitgenossen diejenigen herausfindet, die das Gesicht des Jahres 1910 haben, ohne an die Bühne oder, was dasselbe ist, an das Publikum die Anforderungen des Jahres 2010 zu stellen. Als Reinhardt anfing, war er es, der diese Findergabe hatte oder mindestens an andern bezahlen konnte. In diesem Winter zeugten nur Shaw und Schmidtbonn von entschwundener Pracht. Für zwei Bühnen, die auf eine führende Stellung Anspruch erheben, ist das zu wenig. Die Erneuerungen von ‚Clavigo' und ‚König Lear' kamen vollgültig hinzu und zeigten den Regisseur Reinhardt, diese wandelnde Genialität, auf der Höhe seiner Kraft. Aber nur für die Besucher der ersten paar Vorstellungen. Es ist nicht blos unkünstlerisch im höchsten Grade, sondern es ist einfach unmoralisch, eine wie geringe Achtung die Direktion und die Mitglieder dieser Bühnen vor dem Publikum der spätern Aufführungen haben, auf das sie doch angewiesen sind. Von der Brahmschen ‚Wildente' durfte man nach zwölf Jahren an jedem gewöhnlichen Abend, dank der unverminderten Hingabe der sogenannten ersten Besetzung, den intensivsten Genuß erwarten. Wer den Reinhardtschen ‚Faust' nach zehn Tagen kennen lernen wollte, sah als Gretchen an der Litfaßsäule die Höflich, auf dem Zettel die Heims und auf der Bühne nicht etwa die Eibenschütz, sondern eine Theaterschülerin, um die herum eine zweite Garnitur Schindluder trieb. Das ist ein Faktum, das mir für die Konsistenz und die kulturelle Wirksamkeit des Theaters immer wieder ebenso wichtig erscheint, wie die Fragen des Spielplans, des Ensembles und des szenischen Stils, von denen im Winter zur Genüge gesprochen wurde und während der münchner Sommerstagione weiter die Rede sein wird.

Zur sozialen Lage der Bühnenschriftsteller/ von Fritz Telmann

Als wir, ein kleines Häuflein wiener Bühnenschriftsteller, zur Beratung der Satzungen der ‚Union dramatischer Autoren und Komponisten' in Doktor Harpners Advokaturkanzlei beisammen saßen, nahm einer unsrer Besten das Wort zu folgender, höchst merkwürdiger Ansprache: „Was Ihr da treibt, ist Unsinn. Ihr wollt die österreichischen Dramatiker und Komponisten organisieren und denkt dabei hauptsächlich an eine Besserung ihrer sozialen Lage. Ihr wollet Euch also alle besser bezahlen lassen. Nun denket aber, was für eine Unwürdigkeit, was für eine Schmach es ist, sich überhaupt für die Produktion von Kunstwerken bezahlen zu lassen." Und als einer der unsern schüchtern meinte, wovon denn die Dramatiker leben sollten, wenn man sie nicht bezahle, erwiderte er gelassen: „Sie sollen eben hungern. Eigentlich hätte der Staat die verfluchte Pflicht und Schuldigkeit, für die Künstler zu sorgen. Solange er dies nicht tut, haben sie eben zu hungern." „Wie schön", fuhr er fort, „hat Mozart komponiert, als er noch hungerte, und wie miserabel, als er für ein paar Silberlinge sich verkaufte. Ihr werdet vielleicht nicht glauben, daß es mir ernst ist, aber ich werde es Euch beweisen. Ich werde für meine folgenden Stücke jede Tantieme oder sonstige Einnahme ablehnen." Sprachs, nahm seinen Hut und ging. Und ein andrer unsrer Freunde meinte gelegentlich, ein Bühnenschriftsteller müsse vor allem trachten, eine auskömmliche bürgerliche Stellung zu erreichen, dann könne er leicht über die Miseren des Dramatikers hinwegkommen.

Wozu anzumerken wäre: in der scheinbaren Querköpfigkeit des Ersten steckt ein richtiger Gedanke, der vielleicht alle bedrückt, die ohne ererbtes oder gewonnenes Kapital für die Oeffentlichkeit arbeiten; der Gedanke, daß es uneben sei, sich für gemeinnützige Tätigkeit bezahlen zu lassen, und daß es vielleicht noch viel unebener und für das öffentliche Interesse recht unvorteilhaft sei, wenn die Schaffenden inne würden, daß der Lohn gemeiniglich umso reichlicher ausfalle, je mehr sich besagte Tätigkeit von der Linie des für die Gesellschaft und die Entwicklung der Kunst und Kultur Nützlichen entferne. Bliebe also der Staat. Und wirklich haben wir in Oesterreich ein Beispiel dafür, daß er helfen kann. Seit der Ministerpräsidentschaft Doktor von Körbers und dank seiner großherzigen Initiative gilt es bei uns als ungeschriebenes Gesetz, daß jeder verdiente Autor, wenn seine Werke nicht genügenden Ertrag abwerfen, eine Staatsanstellung findet, und von J. J. David bis zu Karl Schönherr ist dieses ungeschriebene Gesetz rühmlich angewendet worden; rühmlich, sage ich, weil diese Stellungen mehr Gehälter als Aemter bedeuteten, also den damit Geehrten Zeit und Freiheit zum Schaffen ließen. Aber — die Körber wachsen weder bei

uns noch anderswo in zu großer Zahl, und über den Charakter unsrer Staaten als Machtorganisationen ganz bestimmter Interessengruppen, die nur ganz bestimmte Ideenkreise als zulässig empfinden und erklären, kommt kein Premier hinweg. Und nun soll der Dramatiker — in seiner höchsten Ausprägung — Richter einer staatlichen Ordnung sein, deren Diener er ist, vielleicht gar, dazu kann ihn sein Genius schon nötigen, ein Werk schaffen, das eine Kriegserklärung gegen den Staat ist, dem er sein Brot dankt. Gewiß, die agressiven Dramatiker, die revolutionären Naturen und Seher kommender besserer Entwicklungen gedeihen bei uns nicht allzu üppig. Und die Herren, die man bis jetzt als Redakteure der kaiserlichen Wiener Zeitung angestellt hat, werden kaum durch ihre Werke in Konflikt mit den staatlichen Satzungen kommen. Aber dem vates der dramatischen Kunst sollen, wenn einer ersteht, keine kaiserlichen oder königlichen Schranken gezogen werden, und um des einen willen müßte man ein Prinzip verwerfen, das den Dramatiker bindet, indem es ihn erhält. Und die bürgerliche Stellung! Gewiß, wir haben Beispiele dafür, daß Bühnenautoren, indem sie ihre bürgerliche Stellung ausfüllten, ganz Achtbares geleistet haben. Der Lehrer Hawel, der Tischler Werkmann, der Zimmermeister Skurawy — ich nenne nur ein paar Oesterreicher, die mir gerade einfallen — haben, jeder für seinen bürgerlichen Beruf, das bewiesen. Im allgemeinen kann man aber doch sagen, daß gerade unsre Besten, gerade diejenigen, die es mit ihrem Beruf besonders ernst meinen, schwer unter der Notwendigkeit, einem bürgerlichen Erwerb nachgehen zu müssen, gelitten haben. Für die Bühne zu schreiben, ist eben kein Zeitvertreib für müßige Stunden, sondern eine ernste Arbeit, die den ganzen Menschen braucht, die unbedingte Konzentration und das Fernhalten aller äußern Störungen erfordert. Man lese nur beispielsweise nach, unter welchen ungeheuern Mühen Schiller, der große Schiller, in täglich acht- bis zehnstündiger Arbeit die Vollendung seiner Werke gefördert hat — er sprach in einem gewissen Stadium der Arbeit von einer ‚Krise‘ wie bei einer schweren Krankheit — und ermesse danach, ob sich die dii minorum gentium noch einen bürgerlichen zu dem Schriftstellerberufe gönnen dürfen. Zudem sind die Anforderungen, die an den dramatischen Autor gestellt werden, durch die Verfeinerung der Bühnentechnik, durch die größere seelische Differenzierung der Menschen, wobei sowohl an die Menschen als Objekte der Darstellung durch den Dramatiker wie auch an die Menschen als Publikum gedacht ist, durch die Entwicklung der Schauspielkunst, mit einem Wort: durch die Entwicklung der Kultur erhöht worden. Nun nehme man noch dazu, daß jedes Spezialgebiet des dramatischen Schaffens außer dem allgemeinen hohen Kulturniveau, das jeder zeitgenössische Autor erreichen muß, noch besondere Aufwendungen und Anstrengungen erfordert: der mondäne Autor muß einen ausgedehnten Verkehr pflegen, überall mittun, wo die vornehme Gesellschaft sich entfaltet; der Volksdramatiker seine volkstümlichen Milieus, die Schenken nicht minder als die Arbeitsstätten, die Gefängnisse und die Kasernen studieren; der

Psycholog sich mit den theoretischen und praktischen Errungenschaften der Psychologie, der Physiologie, der Psychiatrie vertraut machen; alle, alle aber sollen sie reisen, möglichst viel Menschen und Schicksale kennen lernen, in alle Töpfe gucken, immer wissen, was die Welt bewegt, die Prinzipien des Rechts und der sozialen Gliederung der Gesellschaft, deren religiöse Anschauungen und Sitten genau erkennen, Abenteuer erleben und in Abenteuer eingreifen, den Körper als Sitz des Geistes veredeln und pflegen — mit einem Wort: wahre Vollmenschen sein. Wenn nun einer neben alledem, was ich ihm hier flüchtig als Tätigkeitsprogramm skizziert habe, noch die Stellung eines Ministers, Friseurs, Generals oder Omnibuskondukteurs ausfüllen kann, so gratuliere ich ihm aufs herzlichste. Im allgemeinen wird aber dem geneigten Leser schon aus dem Gesagten erhellen, daß jeder Bühnenschriftsteller, ders ernst mit seinem Berufe meint, den entschiedenen, innigen Wunsch haben muß, nur diesem Berufe zu leben. Die Frage, die man so oft an die Dramatiker richten hört: „Was treiben Sie denn sonst?" dürfte ein Kulturmensch nicht mehr stellen.

Wir sind also zu dem Schlusse gekommen: Der dramatische Autor soll ganz seinem Berufe leben, er soll, da das eingangs erwähnte Hungerprogramm bei den wenigsten Beifall finden wird, von seinem Berufe leben, und zwar so auskömmlich, daß er weder vom Staat noch einer andern sozialen Machtorganisation — auch die Abhängigkeit von Parteien wäre gefährlich — abhängig wird.

Jeder, der Einblick in das Bühnenleben hat, wird zugeben, daß für die Mehrheit der deutschen Bühnenschriftsteller diese Bedingungen nicht erfüllt sind. Die Mehrheit der deutschen und deutschösterreichischen Bühnenschriftsteller kann nicht ihrem eigentlichen Beruf leben, sondern muß sich in oft demütigenden bürgerlichen Stellungen schinden. Diejenigen, die freie Stellungen nicht finden oder nicht bekleiden wollen, sind, in ihrer großen Mehrheit, schwankend fundierte Existenzen, heute berühmt und reich, morgen arm und verkannt, wie es das Bühnenglück, das mit dem Spielerglück so viel gemein hat, eben bringt; einige Krösusse sind da, aber auch die nehmen mitunter dringende Vorschüsse. . . .

Unsrer staatlichen Organisation fehlt, im Gegensatz zu der von den Sozialisten erstrebten, für die Verteilung von Arbeit und Lohn ein festes Prinzip. Der Preis einer Ware — auch Kunstwerke sind ja, wenn sie auf den Markt gebracht werden, Waren — wird durch äußerst komplizierte wirtschaftliche Gesetze, unter welchen das bekannteste das von Angebot und Nachfrage ist, bestimmt. In den Kampf zwischen Erzeugern und Verbrauchern, Produzenten und Konsumenten, Arbeitern und Unternehmern greift der Staat in den Anfängen der kapitalistischen Ordnung nur ein, wenn er seine Interessen bedroht sieht; später, nachdem sich die Arbeitgeber und Arbeitnehmer organisiert haben, auf Anrufung einer dieser Gruppen. Die Preise, die der Bühnenautor für seine Ware, ‚das Werk', erzielt, die Bedingungen, unter denen er arbeitet, kümmern den kapitalistischen Staat als

solchen nicht. Er schützt sich durch die Theaterzensur vor Angriffen des Autors gegen die staatlichen Institutionen und greift im übrigen in den Lohnkampf zwischen Autor und Direktor, so heißen hier Arbeiter und Unternehmer, nicht ein. Dieser Lohnkampf, besser gesagt: Interessenkampf, da ja der Lohnkampf nur sein hervorstechendster Ausdruck ist, konnte nun nicht wirksam geführt werden, bevor nicht beide Interessengemeinschaften organisiert waren. Bei den Direktoren ist das ja, wie wir wissen, sehr früh der Fall gewesen. Bei den dramatischen Autoren hats etwas länger gedauert. Am 6. November 1907 wurde die Standesorganisation der deutschösterreichischen Dramatiker und Komponisten, ein paar Monate später der Verband deutscher Bühnenschriftsteller begründet. Nun haben wir klare soziale Kampfverhältnisse: Direktoren hüben, Autoren drüben, der Staat als vorläufig uninteressierter Dritter. Die Deutschen waren besonders fleißig. Kaum erst ist der Verband gegründet, und er boykottiert schon ein berliner Theater. Ein Beweis, wie festgeschmiedet in der kurzen Zeit die Organisation dasteht. Wir in Wien sind noch nicht so weit. Wir boykottieren noch nicht, und wenns dazu käme, täte uns die Wahl wehe: Man kann doch nicht alle wiener Theater zugleich boykottieren. . . . .

Verfolgen wir nun einmal den Leidensweg des dramatischen Autors nach Vollendung des Werkes und merken wir an, wo und wie die Organisation eingreifen könnte. Also, der meist kapitallose Autor hat sich von seinem bürgerlichen Beruf die Stunden abgestohlen oder als freier Schriftsteller in steter Sorge um des Tages Notdurft nach monatelanger, oft jahrelanger Arbeit das Werk vollendet. Auf den ersten Blick steht er nicht anders da als jeder andre Künstler, der eben das Werk seines Geistes oder seiner Hände veräußern muß. Er ist aber in Wirklichkeit viel schlechter dran. Denn sein Werk ist im Gegensatz zum epischen Dichtwerk, zum Werk des Malers oder Bildhauers noch nicht verkäufliche Ware. Damit es seinen Handelswert bekomme, muß erst eine Bühne sich finden, die es aufführt. (Dramen, die nur im Buchhandel erscheinen, werden bekanntlich in der Regel nicht gekauft und vom Publikum, auch von einem Teil der Kritik, für unaufführbar gehalten.) Der dramatische Künstler bedarf also der Mithilfe eines großen kapitalistischen Betriebes, des Theaterbetriebes, um überhaupt wirken zu können, und ist so am ehesten dem Erfinder vergleichbar, der ein Projekt auf dem Papier skizziert hat, ohne die Mittel zur Ausführung in festem Material zu besitzen. Und ebenso wie der mittellose Erfinder allen Chikanen, allen Tücken, allen Erpressungen des Kapitals ausgeliefert ist — die Geschichte der technischen Erfindungen weiß davon genugsam zu erzählen — so der mittellose und unbekannte Dramatiker. Ein begabter wiener Theaterdichter hat uns einmal erzählt, daß ein Direktor ihm für einen Vorschuß von hundert Kronen, sage: hundert Kronen, die Erklärung erpreßte, er werde sämtliche Stücke, die er jemals schreiben werde, diesem Direktor zuerst überreichen. Gleichzeitig verlangte der Biedermann einen Revers, nach dem der Dichter auf alle seine ihm aus

dem eben geschlossenen Vertrage erwachsenden Rechte Verzicht leiste. Und als wir entsetzt fragten, was ihn denn um Gotteswillen bewogen hätte, auf solche Bedingungen einzugehen, meinte er: „Meine Mutter war eben gestorben. Ich hatte kein Geld, sie zu begraben." Gewiß, das ist ein krasser Fall, aber ich behaupte, daß das ganze Vertragsrecht, das sich als übles Gewohnheitsrecht für das Verhältnis des Autors zum Direktor und des Autors zum Agenten herausgebildet hat, nichts ist als eine Kette von Benachteiligungen, Hintansetzungen, Demütigungen für den Autor. (Ich weiß, es gibt auch da Ausnahmeverträge. Aber ebenso wenig, wie ich nach Kainzens oder der Lehmann Verträgen die Lage des Schauspielerstandes beurteilen werde, können mir die Bedingungen, die den Herren Blumenthal und Kadelburg oder Schönthan eingeräumt werden, irgend etwas sagen für die Lage der Autoren.) Wir haben in Wien in der ‚Union' (Hofkapellmeister Bayer, Leopold Krenn und ich) und später die Deutschen in ihrem Verband Normalverträge für die Vereinbarungen zwischen Autoren und Direktoren einerseits, Autoren und Bühnenverlegern anderseits entworfen, die schon im Druck vorliegen, und ich will im folgenden ein paar Punkte erwähnen, deren Reform ich für besonders dringend halte. Zunächst aber eine rein subjektive Bemerkung. Ich bin überhaupt ein Gegner des Tantiemesystems in der heutigen Form. Ich erblicke in der ausschließlichen Bezahlung des Autors in der Form der Tantieme nichts andres als den Versuch des Unternehmers, einen Teil seines Geschäftsrisikos auf den Autor abzuwälzen. Ueberall sonst in der Welt ist es Sitte, daß jemand, der eine Ware kauft, sie auch bar oder nach einem gewissen Zeitraum, nach dem in dem Kaufvertrag mit Zustimmung der beiderseitigen Kontrahenten vereinbarten Preise, bezahlt. Nur der Theaterdirektor kauft zwar die Ware, aber er macht die Bezahlung abhängig von einem dritten Faktor: dem Erfolg beim Publikum. Man denke etwa an eine Modedame, die ein Kleid anfertigen läßt, es auch ein paar Mal trägt, dann aber nur einen kleinen Bruchteil des Preises zahlen zu können erklärt, da ihren Freundinnen das Kleid nicht mehr gefalle und sie bei ihrer Herrenwelt damit keinen Eindruck mache . . . Ja, wird man mir einwenden, wenn der Direktor fixe Honorare zahlen soll, dann wird er eben viel wählerischer sein und noch weniger zu Experimenten mit Neulingen oder gewagten Stücken schon bekannter Autoren sich entschließen. Was ja in gewissem Sinne seine Richtigkeit haben mag. Ich denke deshalb zunächst auch nicht an eine vollständige Abschaffung der Tantieme, sondern an eine Kombination von fixem Honorar mit Tantieme. Die gegenwärtige Form, das ausschließliche System der Tantieme, wo ein kapitalloser Mensch das Risiko eines kapitalistischen Unternehmers mitzutragen hat, halte ich für eine schwere Benachteiligung des Autors. Es bringt in den Beruf des Bühnenautors einen Zug von Glücksrittertum hinein, da Gewinn eines großen Vermögens oder Verlust des Lohns für oft jahrelange Arbeit auf die Karte eines Abends mit all seinen Zufälligkeiten gesetzt wird.

Was nun zunächst den Vertrag des Autors mit der Direktion anlangt, so halte ich es für besonders wichtig, daß bestimmt werde, es könne ein Stück nur dann abgesetzt werden, wenn die letzten Vorstellungen (man wird gewöhnlich drei nehmen) eine bestimmte Einnahmesumme nicht erreicht haben. (In den Verträgen der wiener Operettenautoren mit den wiener Bühnen findet sich eine solche Klausel bereits.) Wenn ich nicht irre, hat im Falle Lothar Schmidt das Fehlen einer solchen Klausel den Anlaß zum Streit gebildet. Wichtig ist auch die Einfügung einer Bestimmung in die Verträge, daß die Tantiemen von den Gesamteinnahmen des Theaters zu berechnen sind, also einschließlich Freikarten- und Garderobegebühren. Bei uns in Wien gibt es Theater, die von sogenannten Freikartengebühren leben, sich aber weigern, dem Autor diese Gebühren als Einnahmen zu verrechnen. Sehr wichtig ist die Aufnahme eines Paragraphen, der das Recht des Autors, auf die Besetzung der Rollen und auf die Inszenierung Einfluß zu nehmen, sicherstellt. Bei der Lektüre der früher abgeschlossenen Verträge machten wir die Bemerkung, daß diese eigentlich für — die Ewigkeit stipuliert waren: ein Kündigungsrecht des Autors war nirgends vorgesehen. Wir haben selbstverständlich ein ordnungsmäßiges Kündigungsrecht mit gleichen Bedingungen für beide Vertragsteile stipuliert. Endlich haben wir in den Vertragsformularen festgesetzt, daß der Direktor des Theaters nicht als Privatmann, sondern das Unternehmen als solches verpflichtet erscheint (es hat sich hier der Fall ereignet, daß der neue Direktor eines Theaters sich weigerte, die von dem frühern abgeschlossenen Verträge zu erfüllen), und daß der Autor berechtigt sei, von dem Vertrage zurückzutreten, falls das Theater an einen andern Unternehmer (Eigentümer oder Pächter) übertragen wird. Aus unserm Normalvertrag für den Vertrieb von Bühnenwerken möchte ich hervorheben: Im § 1 behält sich der Autor ausdrücklich das Recht vor, in jenen Fällen, wo ihm dies nötig scheint, zu verlangen, daß der Bühnenverleger vor Abschluß der bezüglichen Vereinbarungen seine Zustimmung einhole. „Dies hat insbesondere und ohne spezielles Verlangen seitens des Autors zu geschehen, wenn es sich um Städte handelt, in welchen mehrere für das genannte Werk in Betracht kommende Bühnen bestehen." „Vergleiche vor oder in Prozessen dürfen nur mit Zustimmung des Autors geschlossen werden." Bis jetzt haben unsre Agenten ‚im Namen des Autors' lustig prozessiert, ohne ihn dabei um seine Zustimmung zu fragen. § 3 verpflichtet den Verleger (Agenten), das Werk innerhalb einer bemessenen Frist an eine bestimmte Anzahl von Bühnen zu versenden, alle auf das Werk bezüglichen Ankündigungen in seinem Fachblatt unentgeltlich zu veröffentlichen, ebenso die Erstaufführungen des Werkes in diesem Blatte mitzuteilen. § 5 enthält die Verpflichtung zu monatlicher Abrechnung. Es ist bekannt, daß einzelne Verleger durch Zurückhaltung der eingelaufenen Tantiemen die Autoren um die indessen aufgelaufenen Zinsen geschädigt haben. „Der Autor kann in alle sein Werk betreffenden Bücher und Aufschreibungen Einsicht nehmen und Abschrift

von den bezüglichen Stellen machen. Das gleiche Recht steht den Kontroll-organen der ‚Union dramatischer Autoren und Komponisten' zu, wenn sie sich mit einem schriftlichen Auftrag des Autors ausweisen können." § 7: „Der Verleger ist nicht berechtigt, ohne Genehmigung des Autors einen von ihm bereits abgeschlossenen Vertrag in irgend welchen Punkten abzuändern, einen Aufschub des vereinbarten Aufführungstermines oder den Nachlaß (die Ermäßigung) der festgesetzten Konventionalstrafe zu gewähren." § 8 regelt die Kündigung, wozu ich bemerken möchte, daß mir ein Vertrag eines Agenten vorliegt, bei dem die Kündigungsfrist so ingeniös festgesetzt ist, daß der Autor am 31. Dezember eines bestimmten Jahres Punkt zwölf Uhr Mitternacht kündigen müßte; vorher läuft nämlich noch der alte Vertrag und nach zwölf Uhr schon der neue . . .

Ich habe diese paar Bestimmungen aus unsern Normalverträgen zitiert, um zu zeigen, was die Organisationen auf dem Gebiete des Vertragsrechtes für die Autoren leisten können. Damit ist ihre Aufgabe aber lange nicht erschöpft. Da bleibt der stets zu führende Kampf gegen die Theaterzensur, die ein Ausnahmerecht für den dramatischen Schriftsteller darstellt und ihn auch materiell schwer schädigt, da bleibt die Sorge für eine Erhöhung des Niveaus der deutschen Theaterkritik, die in dem Mechanismus des modernen Zeitungsbetriebes zu versumpfen droht, da bleibt die Altersversorgung und die Sorge für die Hinterbliebenen und vieles andre mehr.

Und das Ziel von dem allen? Nun, ich glaube, die deutschen Bühnenschriftsteller zu Krösussen machen zu wollen, kann nicht Absicht der Organisation sein, und wenn der einzelne allzu heftig danach strebt, scheints mir mit dem Berufe nicht recht verträglich. Das Ziel, glaube ich, kann nur sein, ehrlichen Arbeitern ehrlichen Lohn, eine geregelte, sei das verhaßte Wort ausgesprochen, ‚bürgerliche' Existenz zu sichern, die Abenteurer wider Willen einzugliedern in die bürgerliche Gesellschaft. Vielleicht helfen wir so, wenn wir den Künstlern helfen, der deutschen Theaterkunst wieder auf die Beine.

Das Neue und das Alte / von Herman Bang

2 (Fortsetzung)

Ludwig Holberg

II

Das Nationaltheater in Kopenhagen besitzt ein unbezweifelbares Anrecht auf Ruhm: seine Mauern schirmen die einzige Bühne, welche die Holbergsche Tradition bewahrt hat.

Von Geschlecht zu Geschlecht haben an dieser Stätte große Darsteller die Ueberlieferungen erhalten, die auf die eigenen Ratschläge des alten Meisters der Komödie zurückführen, und man hat, Generation auf Generation, den Holbergschen Stil festgehalten.

Die Holberg-Wiedergaben des dänischen Nationaltheaters sind so ein Schatz geworden, der das Gepräge von Jahrhunderten trägt, der aber auch beständig erneuert und vermehrt wurde, während im Laufe der Zeiten die verschiedenen Darsteller ihre eigenen Persönlichkeiten der ererbten Auffassung einfügten. Die Holbergschen Rollen wurden die starken Gefäße, welche die Summe des Humors, der Lebensweisheit und des Könnens so mancher Darsteller-Generation enthalten.

Die Holbergsche Tradition — nicht als Zwangsjacke, sondern als lebendiger Acker, in dem jedes neue Geschlecht wachsen und sich neu entfalten kann — bedeutet noch das Recht des dänischen Theaters, zu den großen Bühnen Europas gezählt zu werden.

Noch.

In diesem Worte liegt der Hund begraben.

Bis jetzt hat die Tradition sich ohne Unterbrechung beständig fortgesetzt, und jetzt, im Augenblick, lebt sie, mit einem flammenden Leben, so kräftig wie nur je zuvor.

Aber —. Es gibt ein Aber.

Bei Licht betrachtet, beruht das gerade jetzt so volle und üppige Holberg-Leben nur auf zwei Männern, und diese beiden Männer sind bei weitem nicht mehr jung.

Der eine ist der im Norden höchst angesehene Regisseur William Bloch. Herr Bloch hat seine Arbeit im Dienste des dänischen Theaters mit einer Reihe von Holberg-Inszenierungen gekrönt, die all den alten Staub aus des Hieronymus und Leonard Samtschößen klopfte. Vermittelst einer Aenderung des Tempos und einer neuen und blendenden Lebhaftigkeit in den Ensemble-Szenen schuf William Bloch eine Holberg-Wiedergabe, die, auf dem Boden der Tradition, den modernen Neigungen entgegen kam. Es kann indessen darüber einiger Zweifel herrschen, inwiefern die Widerstandskraft seines sinnreichen und geistvollen Werkes der Zeit gegenüber sich bewähren wird, wenn erst Gehirn und Herz des geschaffenen Organismus erloschen sind.

Gehirn und Herz heißen Olaf Poulsen — und nur Olaf Poulsen.

So lange er lebt, lebt Ludwig Holberg. Sein Genie ist das Blut in den Adern der Komödien. Dieser eine Mann ist zugleich die ganze Tradition und ihre ganze lebendige Verjüngung. Er ist der Hauptverwalter des Holbergschen Erbes, und er hat den Reichtum, den er übernahm, verwaltet als einer, der aus den ererbten Kapitalien neue und unvergleichliche Zinsen herausholt. Aus Poulsen ist, in einer steten Entwicklung und noch unter den Augen der ältern Holberg-Darsteller, vom ‚Erben‘ ein Henrik und Harlekin und vom Henrik ein Jeppe geworden.

Und noch ist das überreiche Licht seiner strahlenden Schauspielkunst dasselbe.

Noch . . .

Denn auch er steht auf der Schwelle des Alters, und leider wage ich

nicht zu hoffen, daß sich ein gleich begnadeter Darsteller finden wird, bereit, an dem Tage zu sprechen, an dem Olaf Poulsen schweigen sollte.

Deshalb, scheint es mir, ist für das deutsche Theater die elfte Stunde gekommen, wenn es Ludwig Holberg wiedererwerben und ihn in der germanischen Welt Henrik Ibsen zur Seite stellen will.

Ich will damit nicht etwa sagen, daß die Holberg-Tradition des dänischen Nationaltheaters auf die deutsche Bühne transportiert werden solle, wie man in Amerika ein ganzes Haus transportiert, das man auf die Eisenbahn schafft und auf ihren Schienen von einer Stadt zur andern führt. Geistige Bauwerke (und was ist die Tradition andres?) lassen sich nicht so bequem transportieren. In Deutschland die dänische Holberg-Darstellung sklavisch nachahmen hieße: in Deutschland Holberg töten. Das zeigt Molières Schicksal nur allzu deutlich. Wenn Molière außerhalb Frankreichs nirgends den vollen Platz errungen hat, den er verdient, so liegt das meiner Meinung nach vor allem an dem Umstande, daß die ungeheure Autorität des Théâtre français aus jeder Molière-Aufführung eine an Händen und Füßen gebundene Imitation des Molièrestils dieses Théâtre français machte. Aus diesem direkt importierten Asphalt konnte in keinem Lande neues Leben keimen. Molière selbst wurde in einem Molière-Korsett erwürgt. Wenn die dänische Holberg-Tradition sklavisch auf Deutschland übertragen würde — es erginge Holberg nicht besser.

Etwas andres ist es, daß die Bühnenleiter, die Ludwig Holberg auf das deutsche Theater übertrügen, die dänische Wiedergabe kennen und zwar genau kennen müßten. Die Tradition müßte man kennen, um mit ihr arbeiten — und sie vergessen zu können. Des Rahmens müßte man sich bemächtigen und ihn zwischen den Händen schmiegsam und biegsam machen, daß er das neue Bild fest aufnehmen könnte.

Deshalb sollten die deutschen Theatermänner, die Holbergs Wiederauferstehung in einer Zeit betreiben wollten, wo das Neue nur in schwachen Umrissen sichtbar ist, und wo für die alten Meisterwerke infolgedessen Raum vorhanden wäre — deshalb sollten sie im ‚Dänischen Nationaltheater' sich zu den authentischen Ueberlieferungen flüchten, den Ueberlieferungen, die sie kennen müssen, um sie dem deutschen Geiste entsprechend auszubauen.

Wer diesen Versuch wagen und Ausdauer zeigen würde, würde sich großen Ruhm erwerben.

Ich glaube, er würde auch Geld erwerben.

Denn die Linien dieser alten Komödien sind so klar, ihre Komik ist so ursprünglich, daß sie auch die Menge anziehen müßten. (Schluß folgt)



Der Mord/ von Christian Morgenstern

Eine berliner Ballade

I Es liegt ein Mann in der Panke
.. winkewanke .. winkewanke ..

Wer hat ihn in dies Bett gestupft,
dahin doch sonst der Frosch nur hupft? ..

Es sieht ihn einer schlafen —
der hockt in Bremerhafen.

Der hockt in einem leeren Faß
im Schiffsbauch der ‚Felicitas'. —

Es liegt ein Mann in der Panke,
.. winkewanke .. winkewanke ..

Wer hat ihn in dies Bett gestupft,
dahin doch sonst der Frosch nur hupft?

.. winkewanke .. winkewanke ..

II Das Meer rauscht ohne Unterlaß
um einen Menschen in einem Faß.

Gekrümmt, an Leib und Seele wund,
verflucht er seinen Kerker rund.

Er hat nicht länger Vorrat mehr.
Von Ratten wimmelts um ihn her.

Er bricht nachts die Büffettür los —
und schreibt darauf mit Kreide groß:

„Ich bin eine Ratte, sucht mich nicht,
sonst spring ich euch plötzlich ins Gesicht."

Dann kriecht er unter eine Bank
und schlingt hinunter Speis' und Trank.

Das Schiff geht stampfend seinen Trott.
Und all das ist am Ende . . . Gott.

III „Wer sind Sie? — Jesus! Mensch bist Du's?"
„Ich komm' von Holland und zu Fuß."

„Wie siehst denn aus! Als wie Dein Geist!"
„Ich hab' halt viel gehungert, weißt."

„Wo warst denn nur? Was gingst denn fort?"
„Ich hatte was zu schaffen dort."

„Und läßt mich hier, Dein Kind im Leib —"
„Drum komm' ich ja auch wieder, Weib."

„In Fetzen — wie ein Vagabund!"
„Ich mußte nach Berlin heim und —"

Es klopft. „Du zitterst ja — — als wenn — —"
„Da sind sie . . . Also doch . . . Nun denn —"

Knickebein / von Gustav Meyrink

Eine nervöse Trilogie

II

Der Albino

Ein Nachtgesicht

Personen:

Erster rechts: Der Baal-Schem
Zweiter: Fortunat
Der Dritte
Der Vierte
Der Fünfte: Der Hierophant (120 Jahre alt, blind)
Der Sechste: Ariost
Der Siebente
Der Achte: Ismael Gneiting
Der Neunte
} Die Alten vom Royal oriental Order of Sikkha and Sat-Bhai

Saturnilus
Pherekydes
St. Severin
Corvinus (Emanuel Kasse-Kanari, Musiker)
} junge Ordensbrüder

Beatrix, seine Verlobte, Ariosts Nichte
Der Albino Iranak-Essak, Bildhauer
Die Hüter der Schwelle: ein roter, ein blauer, ein weißer

Ort der Handlung: Prag

Zeit: In der Stimmung wie um 1700 herum. Jedenfalls ist alles, was auf irgend eine genaue Zeit hindeuten würde, streng zu vermeiden

Erste Szene

Links und rechts vom Darsteller

(Alle drei Szenen spielen hinter Gazeschleier)

Die Bühne stellt einen altertümlichen Saal dar. Im Hintergrund zwei gotische Bogenfenster, vom außen von Mondlicht beschienen. In der Mitte sitzen im Halbkreis, der zum Publikum zu offen ist, neun alte Männer (bei engen Bühnenverhältnissen nur sieben oder fünf) um einen mit schwarzer Decke behangenen Tisch. Der mittelste (der Hierophant) sitzt in einem goldnen Lehnstuhl mit hoher grader Lehne, die mit Augen-Ornamenten bemalt ist. Er trägt einen langen, schneeweißen Bart, ist blind und uralt.

Die Gesichter aller sind äußerst charakteristisch. Alle tragen lange, schwarze Talare und um den Hals weiße Krausen („Mühlsteine") à la Rembrandt. Bei dem mittelsten kann des langen Bartes wegen die Krause fehlen. Die drei auf der rechten Seite haben auf der Brust weiße, die drei mittelsten türkisblaue, die drei auf der linken Seite rote Insignien. Einer der Alten (vielleicht der Siebente) trägt eine Maske vor dem Gesicht.

Hinter dem Ersten steht ein weißer, hinter dem Neunten ein roter, hinter dem mittelsten ein blauer ‚Vogelmensch'. Diese haben die Arme auf der Brust gekreuzt, stehen regungslos wie Statuen, sind ganz

nackt (Trikot) und glänzen wie lackiert, Kopf und Gesicht sind ebenfalls mit enganliegendem Stoff bekleidet. Bei sehr künstlerischer Inszenierung tragen sie Vogelmasken wie ägyptische Anubise.

Der Hierophant sitzt etwa einen halben Meter höher als die andern Alten, der hinter ihm stehende blaue Vogelmensch ragt hinter seinem Sessel hervor bis zur Brust sichtbar.

Die ‚Jungen', nämlich Corvinus, Saturnilus, Pherekydes, St. Severin, tragen ebenfalls schwarze Talare ohne Krausen, einer von ihnen hat nur schwarzes Trikot und mittelalterliches Wams (à la Othello). Alle haben auf Brust und Aermel gestickte Insignien (einer weiße, einer blaue, einer rote).

*

Einen Augenblick nach Szenenbeginn Regungslosigkeit und vollkommene Stille.

Zuschauerraum so dunkel wie nur irgend möglich (auch während der zwei andern Szenen).

Die Bühne ist so zu beleuchten, daß der Eindruck nächtlich, bildartig ist.

Der Charakter der ersten Szene soll sozusagen wurmstichig, antiquitätenhaft, zeitlos sein.

Rechts von den Alten stehen in einer Gruppe beisammen die Jungen in einer Ecke.

Je nach der Höhe der Bühne können auch drei Leuchter mit je drei Kerzen, von denen immer die vorderste im Dreieck brennt, von der Decke herabhängen.

Die Alten reden im allgemeinen gemessen. Jede Stimme womöglich in einer andern Tonlage. Die Rede muß, wenn nicht gerade etwas Spannendes gesprochen wird, müde klingen, damit in geeigneten Momenten noch Platz für Kontraste bleibt.

Die Stimme des Baal-Schem soll Baßlage haben.

Man hört ein Triangel in der Hand des blauen Vogelmenschen silbern läuten.

Ariost (wie erwachend): Noch sechzig Minuten bis zur ersten Logenstunde. (Auf ein Bild an der Wand deutend) Der dort wurde Maha-Sahib gerade vor hundert Jahren — vor hundert — Jahren. (Kleine Pause)

Die hellere Stimme eines Jungen (aus dem Dunkel von links, spöttisch): War da unser Orden schon zerfallen? Ich meine, wann sanken wir zu Zechbrüdern herab, wie wirs heute sind?

Ariost (traurig, stockend): . . . es wird in den letzten Dezennien gewesen sein . . . Vielleicht . . vielleicht kam es so . . nach und . . nach.

Baal-Schem (heimlich und hastig flüsternd zu dem Jungen): Du hast eine Wunde berührt im Herzen des Meisters, Pherekydes — sprich von solchen Dingen nicht — Pherekydes! (Laut und ablenkend) Und wie hieß der Maha-Sahib im profanen Leben?

Der siebente Alte (mit einem Blick nach oben): Graf Ferdinand Paradies! Graf Ferdinand Paradies! — Das waren illustre Namen

in jenem versunkenen Jahrhundert. Spork, Norbert Wrbna, Wenzel Kaiserstein, der Dichter Ferdinand van der Rozas! Sie alle celebrierten das Ghonsla — den Logenritus der ‚asiatischen Brüder‘ im alten Angelusgarten. Vom Geiste Petrarcas umweht und Cola Rienzos, die auch unsre Brüder waren!

Ismael Gneiting (einfallend): So ist es! Im Angelusgarten. Nach Angelus de Florentia benannt, Kaiser Karls des Vierten Leibarzt, bei dem Rienzo Asyl fand bis zu seiner Auslieferung an den Papst. Und wißt Ihr auch, das von uns Sat-Bhais, den alten ‚asiatischen Brüdern‘, sogar Prag gegründet wurde und . . und . . Allahabad, alle jene Städte, deren Name so viel bedeutet, wie die Schwelle?! Gott im Himmel, welche Taten, welche Taten!!

Der Neunte: Und alles, alles verraucht, verflogen. Der Alembic ist zerbrochen und der Geist entflohen! Wie sagt doch Buddha: Im Luftraum bleibet keine Spur! Das waren unsre Vorfahren! Und wir? Und wir? (Schlägt auf den Tisch) Saufbrüder . . . Sauf—brüder! Es ist zum Lachen (lacht gellend)

Ariost (springt auf und verläßt verletzt nach rechts das Zimmer)

Baal-Schem: Du hast ihn verletzt. Schon die Stunde, die uns umfängt, hätte Dir Rücksicht gebieten sollen.

Der Neunte: Habe ich ihn denn kränken wollen? Und wenn auch! Uebrigens wird er ja zurückkommen. Bald hebt die hundertjährige Feier an, der er doch beiwohnen muß.

(Unterdessen sind Corvinus, Saturnilus, St. Severin näher herangetreten)

Saturnilus: Immer ein Mißton! Aergerlich! Immer, wenns ans Zechen geht!

Corvinus: Werde ihn besänftigen gehen — den Alten. (Geht ab)

Fortunat: Corvinus hat Einfluß auf ihn? Corvinus?

Baal-Schem: Natürlich! Und dann ist Corvinus mit Beatrix verlobt, Ariosts Nichte.

Ismael Gneiting (wie aus dem Traume): Immer zu siebent sind sie gezogen gekommen, die Sat-Bhais, wie die grauen mystischen Wandervögel Hindostans fliegen zu siebent, und haben sich niedergelassen da und dort, das Asha-yana zu halten. Die Loge . . . Haben eingesenkt in den Schoß der Erde den Samen der Geheimnisse . . die verborgenen Namen der Macht und das heimliche Raunen der Vorzeit. Wie sie alle erfüllt sind die schweren, düstern Prophezeiungen, daß es einen verzweifeln läßt an der Freiheit des menschlichen Willens . . .!

Hierophant (dumpf einfallend): Alle Schlüssel sind begraben, die letzten sieben, Hest-Tun genannt, bei Schiras in Persien. Nur einer noch — der ‚versiegelte Brief von Prag‘ . . . die letzte Reliquie . . .

Baal-Schem (unterbrechend): . . die der Meister der Loge zu öffnen hat, wenn dem Orden vom Westen her Gefahr droht.

Der Neunte: Und was geschieht dem, der ihn vorwitzig öffnet?

Hierophant (drohend, seherhaft, nicht zu langsam, ohne Gesten): Die nackte Absicht schon bringt ihn zu Fall. Der verdirbt, noch ehe er beginnt. Die Hand des Schicksals wird seine Züge verbergen im Reich der Form bis zum jüngsten Tag und wird sein Gesicht austilgen aus der Welt der Umrisse. Unsichtbar wird sein Antlitz werden, unsichtbar für alle Zeit und (den Arm wie in einer Vision vorstreckend) verschlossen gleich dem Kern in der Nuß — — — gleich dem Kern in der Nuß.

Die Alten (staunen, sie sehen einander betroffen an und raunen): Gleich dem Kern in der Nuß?! Seltsames, unverständliches Gleichnis.

Baal-Schem (sinnend): Gleich dem Kern in der Nuß?

(Da geht die Türe rechts auf. Herein tritt rasch wieder Ariost, hinter ihm Corvinus. Die Stimmung des Staunens wird dadurch unterbrochen)

Corvinus: Frische Luft, lassen wir frische Nachtluft ein!

(Die Jungen treten ein wenig in den Vordergrund, es ist wahrzunehmen, wie sie Corvinus beiseite nehmen und ihm flüsternd mitteilen, was soeben besprochen wurde. Man hört):

Saturnilus (den Hierophanten halblaut nachäffend, pathetisch): Deß Antlitz wird schwinden aus dem Reich der Form, unsichtbar sein und verschlossen gleich dem Kern in der Nuß! (Unterdrücktes Lachen bei den Jungen)

Corvinus (hört zu, denkt einen Augenblick nach, dann lächelt er, nimmt die andern beiseite und führt sie wieder in den Hintergrund, man hört ihn dabei sagen wie bei einem guten Einfall, wichtig): Ich will euch einen Vorschlag machen — — — (Fängt an zu flüstern)

Baal-Schem (ist aufgestanden, blickt aus dem nun offenen Fenster, das Mondlicht fällt herein, träumerisch): Die blauschwarze Schattenfaust der Tein-Kirche . . da unten im Mondlicht auf dem buckligen Pflaster! Wie sie mit den zwei Spitzen — mit Jupiter- und Merkur-Finger — nach Westen deutet, ist sie nicht wie das Abwehrzeichen gegen den bösen Blick?

Corvinus (der unterdessen den ‚Vorschlag' mit den Jungen besprochen, mit ihnen ein wenig wieder vortretend, frisch — die traumhafte Stimmung ist für ein paar Minuten verflogen —): Wir wollen uns Mut trinken! Hüter der Schwelle, bringt Kanonen und starkes Pulver! Lasset laden! (Die drei Vogelmenschen bringen langhalsige Chiantiflaschen und Trinkbecher herein)

Corvinus (tritt in die Mitte, kommandiert): Hand an unsre Waffen! (Die vier Jungen fassen die Gläser an, die Alten zeigen abweisende Mienen zu dem Trink-Komment) Hoch! (Sie heben die Gläser bis zur Brust) An! (Sie führen die Gläser zum Mund) Feuer! (Ein Schluck wird gemacht und abgesetzt) Starkes Feuer! (Ein zweiter Schluck wird gemacht und abgesetzt) Das vollkommenste Feuer!

(Es wird ausgetrunken) Eins! Zwei! Drei! (Alle beschreiben bei eins, zwei, drei in gleichem Tempo ein wagerechtes Dreieck in der Luft, indem sie mit der Hand den Becher von der rechten Brust schräg nach vorn, von da zur linken Brust zurück, von da zur rechten Brust zurück stoßen und dann einen Moment warten) Ab! (Alle setzen mit gleichmäßigem Knall die Becher auf den Tisch. Corvinus tritt nach Beseitigung der Becher zum Hierophanten) Lord Rahu, ich bitte um eine halbe Stunde Urlaub. (Das Lachen unterdrückend) Ich will noch schnell mein Gesicht bei einem Bildhauer abgießen lassen, ehe die große Feier beginnt.

Hierophant (nickt ernst, wendet das Gesicht ihm zu) Die Jungen tänzeln fröhlich ab, einer von ihnen singt halblaut hinter der Szene — halb Choral, halb Trinklied:

Lapis noster fit ex tribus
nullis datur, nisi quibus
Dei sit spiramine.
Ex matris ventre quos beavit
et ad artem destinavit
Sacroque saneimine.

(Die Alten sitzen wieder wie bei Beginn. Die traumhafte Stille und Stimmung setzt wieder ein. Die Triangel ertönt wieder in der Hand des blauen Vogelmenschen. Kleine Pause)

Hierophant: Närrische Jugend, närrische Jugend!

Der Siebente: Das muß wohl ein seltsamer Bildhauer sein, der um Mitternacht noch arbeitet.

Baal-Schem: Ein Fremder, Iranak-Essak heißt er, vorhin sprachen sie (mit einer Kopfbewegung nach der Richtung, in der die Jungen abgegangen) von ihm. Er soll in der Nacht arbeiten und bei Tage schlafen. Er ist ein Albino und verträgt kein Licht.

Ariost (zerstreut — es erweckt den Eindruck, daß er das Wort ‚Albino' überhört hat): . . . arbeitet nur in der Nacht?? (Bedeckt das Gesicht mit den Händen, vor sich hin) Ich bin froh, daß sie fort sind, die Jungen . . . Wir Alten sind wie Trümmer jener erloschenen Zeit . . (gequält) nirgends mehr ein frisches, grünes Reis . . (heftig) Ja! Ja, ich trage die Schuld am Zerfall (die Alten runzeln die Brauen). Ich möchte euch mein Herz ausschütten, bevor sie zurückkommen . . die andern, und ehe das neue Jahrhundert einzieht. (Blickt umher — der Hierophant wendet ihm das Gesicht zu und nickt seine Bewilligung — vor sich hin) Ich muß es kurz machen, sollen meine Kräfte ausreichen bis zum Ende. (Lauter werdend) Vor dreißig Jahren, Ihr wißt, war Doktor Kasse-Kanari Meister der Loge und ich sein erster Arche-Zensor . . das Steuer des Ordens lag nur in unsrer Hand. Doktor Kasse-Kanari war Physiolog — ein großer Gelehrter. Seine Vorfahren stammten aus Trinidad — ich denke von Negern — daher wohl seine exotische, grauenhafte Häßlichkeit . . . Doch das wißt Ihr alle noch. Wir sind Freunde gewesen; — wie aber

heißes Blut auch die festesten Dämme niederreißt, so . . ich betrog ihn mit seiner Frau Beatrix (Erregung unter den Alten), die schön war, wie die Sonne, und die wir beide liebten über alle Maßen. Ein Verbrechen unter Ordensbrüdern . . . Zwei Knaben hatte Beatrix, und einer von ihnen — Pasqual — war mein Kind. Kasse-Kanari entdeckte die Untreue seiner Gattin, ordnete seine Angelegenheiten und verließ Prag mit den beiden kleinen Kindern, ohne daß ich es hätte verhindern können. Zu mir hat er kein Wort mehr gesprochen, mich nicht einmal mehr angeblickt. Wie er sich aber an uns rächte, das war entsetzlich. . . . Daß ich heute noch nicht fasse, wie ich es überleben konnte. . . . Nur ein satanisches Hirn, wie das seine, konnte den Plan ersinnen, der Beatrix das Herz im Leibe verbrannte, mir arglistig den freien Willen stahl und mich langsam hineinzwang in die Mitschuld an einem Verbrechen, das grauenhafter kaum erdacht werden kann. (Vor sich hinstarrend) Meiner armen Beatrix erbarmte sich bald der Wahnsinn, und ich segne die Stunde ihrer Erlösung (Entsetzen unter den Alten) . . . Weiter! Nicht lange war Kasse-Kanari fort, da kam ein Brief von ihm mit einer geheimen Adresse. So flocht er ein Band zu mir, das er jeden Augenblick zerreißen konnte. Und gleich darauf schrieb er, nach langem Grübeln sei er zur Ueberzeugung gekommen (Wort für Wort sehr deutlich): der kleine Manuel sei mein Kind, der jüngere Pasqual dagegen — das seine . . . Mich faßte es wie ein finsteres Fieber, denn in Wirklichkeit verhielt es sich gerade umgekehrt. (Große Spannung unter den Alten) Aus dem Briefe klang eine dunkle Rachedrohung, und ich konnte mich schaudernd einer heimlichen Regung selbstsüchtiger Beruhigung nicht erwehren, meinen kleinen Sohn Pasqual, den ich anders (eindringlich) nicht zu schützen vermochte, infolge dieser Verwechslung gegen Haß und Verfolgung gefeit zu wissen. So schwieg ich denn und tat unbewußt den ersten Schritt jenem seelischen Abgrund zu, aus dem es kein Entrinnen mehr gab . . . (Mehr vor sich hin) Viel, viel später erschien mir das alles zuweilen wie satanische Arglist: als habe Kasse-Kanari eine Verwechslung nur geheuchelt . . . Langsam zog das Ungeheuer die Schraube zu. In regelmäßigen Intervallen, mit der Pünktlichkeit eines Uhrwerks trafen mich seine gräßlichen Berichte über gewisse . . . Experimente, die er . . . . an dem kleinen Manuel — der ja nicht sein Kind sei, „wie ich doch stillschweigend zugegeben" — vornehme, wie an einem Wesen vornehme, das seinem Herzen ferner stehe, als ein — Versuchstier. Und die Bilder — die beilagen — oh, oh, warum war niemals das Gesicht des Kindes kenntlich! (Schaudernd) Und die Bilder, die Bilder! Wie sie die entsetzliche Wahrheit bestätigen . . . Wenn solch ein Brief kam und verschlossen vor mir lag, da glaubte ich, ich müsse meine Hände in lodernde Flammen strecken, um die furchtbare Folter zu übertäuben, die mich bei dem Gedanken zerriß, wieder von neuem gesteigerte Schrecknisse erfahren zu müssen. Nur die Hoffnung, endlich, endlich doch den wahren Aufenthalt Kasse-Kanaris entdecken und das arme Opfer befreien zu können,

hielt mich vom Selbstmord zurück. Stundenlang lag ich auf den Knieen, Gott anflehend, mich die Kraft finden zu lassen, den Brief ungelesen zu vernichten. Aber niemals fand ich die Kraft dazu. Immer wieder habe ich die Briefe geöffnet, und immer wieder bin ich in Ohnmacht zusammengebrochen. Kläre ich ihn auf über seinen Irrtum, sagte ich mir vor, so fällt wohl sein Haß auf mein Kind, der andre aber — der Unschuldige — ist erlöst! Und ich griff zur Feder, um alles zu schreiben — zu beweisen ... Doch der Mut wich von mir. Alles schrie auf in mir vor rasendem Schmerz. So konnt' ich nicht wollen und wollte nicht können und (gebrochen) wurde zum Missetäter an dem andern Kinde — an dem kleinen Manuel — der doch auch Beatricens Kind war, indem ich — schwieg! (Gesteigert) Und das Fürchterlichste in all meinen Qualen war das grauenvolle Emporzüngeln eines fremden, finstern Einflusses in mir, über den ich keine Gewalt hatte, der sich in mein Herz schlich — leise und unwiderstehlich — eine haßerfüllte Befriedigung (Entsetzen unter den Alten), daß es sein . . eigen . . Fleisch . . und Blut sei, gegen das das Ungeheuer raste! Jahrelang hat er Manuel gefoltert, ihm Martern zugefügt, deren Name ich nicht über die Lippen bringe, hat ihn gefoltert und gefoltert, bis ihm der Tod das Messer aus der Hand schlug, hat Bluttransfusionen aus weißen, entarteten Tieren und solchen, die das Tageslicht scheuen, an ihm vollzogen, ihm die Gehirnteile exstirpiert, die die milden Regungen im Menschen erwecken und ihn dadurch zu dem gemacht, was er einen seelisch Gestorbenen nannte. Hat ein grauenhaftes Wesen erschaffen, einen ‚Untoten' (wild umherblickend, schreiend) — einen Vampyr! vor dem sich die Menschen bekreuzigen, der (schaudernd) unter rätselhaften Daseinsbedingungen im Zwielicht das Gesetz der Schrecknisse erfüllt. Und mit dem Absterben aller menschlichen Regungen, aller Keime des Mitleids, der Liebe und des Erbarmens wuchs bei dem armen Opfer — genau wie Kasse-Kanari in einem Brief vorausgesagt — auch die körperliche Entartung hervor, das gespenstische Phänomen, das bei den afrikanischen Völkern ‚weißer Neger' heißt. Nach langen, langen Jahren verzweiflungsvollen Suchens — die Verhältnisse des Ordens und meine eigenen ließ ich achtlos ihrer Wege treiben — gelang es mir endlich, meinen lieben Sohn als Erwachsenen in der Welt aufzufinden — der andre ist spurlos verschwunden bis zum heutigen Tag. (Gesteigert) Da traf mich ein letzter, furchtbarer Schlag: Mein Sohn — derselbe Bruder Corvinus, den Ihr alle kennt, nannte sich — Emanuel! Emanuel Kasse-Kanari. Emanuel! Und er kann sich nicht erinnern, so sehr ich in ihn drang und flehte und bat, sein Gedächtnis zu durchforschen, bis zur frühesten Kindheit, er kann sich nicht erinnern, jemals mit dem Vornamen Pasqual gerufen worden zu sein. (Mehr für sich) Seitdem schleicht mir der Gedanke nach auf Schritt und Tritt, daß der Alte mich belogen und Pasqual, mein Kind, und nicht Manuel verstümmelt hat!! (Während die Alten zurückprallen, schreiend) Das darf, das darf ja nicht sein — das Verbrechen, all die

ewiglange Gewissenspein umsonst? Nicht wahr? Ihr Brüder? Nicht wahr? So redet doch, Corvinus ist mein Sohn, mein Sohn, mir wie aus den Augen geschnitten!! (Sieht wild von einem zum andern — die Alten schweigen, sehen vor sich nieder und bringen die Lüge nicht über die Lippen — visionär) Und — manchmal — in schreckhaften — Träumen, da fühle ich Corvinus verfolgt von einem scheußlichen, weißlichen Krüppel mit schimmerndem, fahlem Gesicht und kirschroten Lippen, der — lichtscheu irgendwo in der Dämmerung haßerfüllt auf ihn wartet. Mannel, der verschwundene Manuel — der grauenhafte — — weiße Neger!

(Einen Augenblick Totenstille, dann schreit plötzlich der)

Baal-Schem (während er mit ausgebreiteten Armen rücklings an die Wand taumelt, unter blitzartiger Erkenntnis gellend auf): Albino! Ein Albino! (Streckt den Arm mit dem Zeigefinger vor) Barmherziger Gott, der Bildhauer! Der Albino Iranak-Essak!

Der Vorhang fällt so rasch wie möglich und schneidet ihm direkt das Wort ab

Zweite Szene

Die Bühne ist durch eine Mauer von etwa zwei Meter Höhe zwischen Publikum und Hintergrund in zwei parallele Teile geteilt. Der rückwärtige Teil — ein Schloß- oder Burghof mittelalterlichen Stils — liegt in grellem Mondschein und wird oberhalb der Mauer mit Fenstern sichtbar. Die mittlere Partie der Mauer fehlt in der Breite von etwa zwei Metern und gleicht also einem Einlaß oder einem Tor. Links und rechts oben auf der Mauer, der silhouettenhaften Wirkung wegen, stehen je eine Urne oder dergleichen. Durch den ‚Einlaß' sieht man Bosquets des Burghofs oder andre der Perspektive dienliche räumliche Anordnungen. Der Raum zwischen Publikum und Mauer ist vollständig finster. Die auftretenden ‚Jungen' tragen über den Talaren spitze Kapuzen, ausgenommen den, der in Wams und Trikot gekleidet ist. Alle ihre Gesten sind, da die Gesichtszüge infolge der Bühnen- und Zuschauerraums-Verdunklung unerkenntlich, mehr einem Schattenspiel angepaßt und möglichst wirksam im Profil (zum Beispiel durch Handbewegungen!!) Sie haben sich, wenn sie, hinter der Mauer hervorkommend, aufgetreten sind, so zu postieren, daß je einer an der Seite des offenen Einlasses steht, die Rückenkontur verschwindend, die Gesichtsprofile dagegen möglichst sich von dem hellen Burghintergrund abhebend. Die übrigen Jungen können im Dunkeln stehen. Trixie trägt ein weißseidenes rokokoartiges, im Mondlicht möglichst schimmerndes Ballkleid, Frisur möglichst stilisiert und auf Silhouettenwirkung berechnet. Die Jungen tragen weiße Stulphandschuhe, die sich von der schwarzen Mauer grell abheben. Die Stimme der Trixie klingt von weit her hinter der Szene, wie von einem Fenster herunter. Ihre Antworten brauchen, um räumlich perspektivisch zu wirken, immer einige Sekunden, bis sie erfolgen.

Der Vorhang geht auf, man hört hinter der Szene ein melodisches Signal pfeifen (wiederholt). Vielleicht das Turniersignal aus ‚Robert der Teufel'. Endlich treten, hinter der Mauer herkommend, die Jungen in die offene Türe und singen oder pfeifen nochmals das Signal zu den

Schloßfenstern hinauf. Horchen dann. Man hört ein Fenster sich klirrend öffnen. Alle schauen gespannt hinauf.

Stimme der Beatrix (von weitem, lachend): Gedenken denn die Herren das Haus zu stürmen?

Corvinus (erstaunt hinaufrufend): So spät und noch im Ballkleid? Ah, Du gehst auf Bälle, Trixie, und ohne mich? Und wir fürchteten alle, Du schliefest längst?! (Kleine Pause)

Beatrix: Da siehst Du wieder, wie ich mich ohne Dich langweile, daß ich schon vor Mitternacht zu Hause bin! Was willst Du denn nur mit Deinen Signalen — ist etwas los? (Kleine Pause)

Corvinus (langsam, Wort für Wort): Was los ist? Wir haben eine gr-o-oße Bitte an Dich. Weißt Du nicht, wo Papa den ‚versiegelten Brief von Prag' liegen hat?

Beatrix: Den versiegelten — was?

Alle (durcheinander rufend): Den ‚versiegelten Brief von Prag' — die alte Reliquie.

Beatrix (lustig lachend): Ich verstehe doch kein Wort, wenn Sie so brüllen, Messieurs, aber warten Sie, gleich bin ich unten — ich suche nur den Hausschlüssel.

(Die Jungen freuen sich geräuschlos, einer von ihnen führt einen spukhaft-grotesken Cakewalk auf. Unvermutet tritt Beatrix unter sie. Die Herren umdrängen sie sofort und küssen ihr die Hände, die sie schließlich abwehrend in einem großen Muff verbirgt)

Alle (durcheinander, nicht zu laut): Reizend, entzückend — so im weißen Ballkleid im grünen Mondschein.

Beatrix (knixend, fröhlich): Im weißen Mondschein — im grünen Ballkleid! — — und huh, mitten unter lauter ganz schwarzen Fehmrichtern. Nein, muß so ein ehrwürdiger Orden etwas Verrücktes sein!

Saturnilus (pathetisch, komisch): Alle geheimen Orden umschlingt bekanntlich ‚ein' gemeinsames Band . . .

Pherekydes (einfallend): Nämlich . . . die gemeinsame Einbildung, sie besäßen ein Geheimnis. (Alle lachen fürchterlich)

Corvinus (noch lachend): Weißt Du, Trixie, wir sind so Hals über Kopf davongelaufen, daß wir uns gar nicht umkleiden konnten . . . Wir haben nämlich einen prächtigen Mitternachtsspaß für die Loge ersonnen. Es gibt da — Papa hat es im Archiv zu Hause — noch aus uralter Zeit her, von irgend einem mondsüchtigen Großmeister aus dem achten Jahrhundert stammend, eine Reliquie, der ‚versiegelte Brief von Prag' genannt, die nur bei höchster Gefahr geöffnet werden darf, sonst erfüllt sich ein furchtbarer Fluch. Und zwar heißt es, daß schon die bloße Absicht genüge, und des Frevlers Angesicht werde auf besonders rätselhafte Weise für immer aus dem Reiche der Formen verbannt. Wir wollen nun schnell zu einem Bildhauer, namens Iranak-Essak, laufen, einem kuriosen Kerl, der verrückterweise nur in dunkler Nacht arbeitet und eine sonderbare Gipsmasse besitzt,

die augenblicklich zu Stein erhärtet. Dieser Iranak-Essak soll nun rasch von mir einen Kopfabguß verfertigen . . .

Pherekydes (einfallend): Dieses Konterfei nehmen wir dann mit, wissen Sie, mein Fräulein, nehmen ferner den geheimnisvollen Brief, den Sie uns gütigst im Archiv aufstöbern und ebenso gütig herunterwerfen wollen...

Corvinus (unterbrechend): Ich öffne ihn natürlich sofort, um den Blödsinn, der drin steht, zu lesen und . . .

Pherekydes (einfallend): . . . und wir begeben uns dann verstört in die Loge. Natürlich wird man uns nach Corvinus fragen, und wo er denn stecke. Da wollen wir laut weinend die entweihte Reliquie zeigen und gestehen, Corvinus habe sie geöffnet, da plötzlich sei fluchgemäß unter Schwefelgestank der Teufel erschienen, habe ihn beim Kragen genommen und in die Luft entführt. Corvinus jedoch, der so etwas vorausgesehen, habe sich vorher noch schnell in Iranak-Essaks unzerstörbarem Stein abgießen lassen — zur Sicherheit!! — um die schauerlich-schöne Prophezeiung ‚vom gänzlichen Verschwinden aus dem Reiche der Umrisse' ad absurdum zu führen. Und hier sei nun diese Büste, die den Gegenbeweis liefere, und wer sich als etwas Besondres dünke, ob einer der alten Herren oder alle zusammen, oder die Adepten, die den Orden gegründet, vielleicht der ‚große Baumeister aller Welten' selber — der trete vor und zerstöre das Steinbild . . . wenn er könne. Uebrigens lasse Bruder Corvinus alle herzlich grüßen, und in längstens zehn Minuten werde er aus dem Hades zurück sein.

Corvinus: Weißt Du, Schatz, das hat noch das Gute, daß wir damit den letzten Ordensaberglauben entwurzeln, die öde Zentenarfeier abkürzen und um so schneller dann zum fröhlichen Gelage kommen. (Eine Turmuhr dröhnt einen Schlag: halb zwölf) Aber jetzt Adieu und gute Nacht (hebt ihr den Muff auf), denn: eins, zwei, drei im Sauseschritt — läuft die Zeit . . .

Beatrix (ergänzend, hängt sich jauchzend in Corvinus ein): Wir laufen mit. Ists weit von hier zu Iranak-Essak — heißt er nicht so? Und wird ihn auch ganz gewiß nicht der Schlag treffen, wenn wir in solchem Aufzug bei ihm einbrechen?!

Saturnilus (lachend): Wahre Künstler trifft nie der Schlag! Brüder, ein Hurra, Hurra für das mutige Fräulein!

(Sie heben Trixie hoch und wollen mit ihr abtanzen, da ertönt die Stimme des Betrunkenen hinter der Szene — es kann auch ein Betrunkener in Directoirekostüm über die Bühne taumeln und zum Monde hinaufgestikulieren — in tiefstem Baß, etwa wie der ‚Fafner' redet, prophetisch):

Der Mensch geht dahin wie ein Schatten.

(Die Jungen fahren zusammen, wie sie die Stimme hören, bleiben eine kleine Weile wie erstarrt, dann sagt, mit erkünstelter Ruhe):

Pherekydes: Ein Betrunkener! (Alle ab)

Vorhang fällt langsam

Dritte Szene

Ein ganz leeres, möglichst unheimliches Zimmer. Alles grau. Sehr dunkel. Die Personen wirken wie Spuk und schemenhaft.

Die Stimme des Saturnilus (hinter der Szene rechts, wie von der Straße herauf): Hier wohnt er, Nummer 33 . . . Schau Du hinauf, Pherekydes, Du hast schärfere Augen — Nummer 33, nicht wahr?

Wieder Totenstille. Plötzlich hört man heftiges Zuschlagen von mehreren Türen in allen möglichen Teilen des Hauses. Wieder Totenstille. Dann ein heftiges Klingelreißen unten. Wieder Totenstille. Eine kreischende Frauenstimme ertönt wie von links und schreit etwas Unverständliches in Niggerenglisch, das so klingt wie: The brethren already here. Wieder Stille, dann kommt langsames Stolpern und Tasten von rechts die Treppe empor. Plötzlich geht an der linken Schmalwand eine bisher unsichtbare Türe auf (geräuschlos), ohne daß jemand erscheint. Ein Windstoß fährt hörbar herein. Ein Kerzenschein flackert wild und erlischt endlich. Dunkelheit! Plötzlich erscheint rechts die Figur des Albino, tritt schleichend herein und hält in der Hand ein kleines blaues Licht. Er sieht furchtbar gespenstisch aus, die ganze Gestalt vollkommen weißlich verhüllt, langes, weißes Haar, auch übers Gesicht, bis fast zu den Knien herab (besser noch hat er einen ganz kahlen Schädel), sehr klein, bucklig, erschreckend lange Arme mit weißen, dünnen, übertrieben langen Fingern. Er dreht sich plötzlich nach etwa zwei Metern um und schießt zurück, wie nächtliche Tiere es tun, lauscht einen Augenblick, stößt dann ein leises, seltsames Pfeifen aus, wie von Ratten, und huscht, sich abermals umdrehend, die Wand entlang und verschwindet links in der Tür, sie hinter sich zuziehend. Das Stolpern, das währenddessen aufgehört, kommt immer näher.

Die Stimme des Saturnilus (draußen): Vorsicht, hier ist eine Stufe ausgebrochen.

(Man hört jemand fallen und einen unterdrückten Fluch. Endlich tappen, mit Silhouettenwirkung, die Fünf herein. Nacheinander: Saturnilus, Corvinus, Beatrix, St. Severin, Pherekydes. Sie tasten sich im Zimmer bis in den Vordergrund rechts ins Eck, wo sie sich zusammendrängen. Die Türe fällt zu)

Pherekydes (heiser flüsternd): Es scheint ein uraltes Gebäude, mit vielen Ausgängen wie ein Fuchsbau. Eines jener seltsamen Labyrinthe, wie sie seit Menschengedenken in diesem Stadtviertel stehen.

Saturnilus (deutet an eine Schmalwand): Das Fenster dort geht wohl auf einen Hof, daß so gar kein Schein hereinfällt! Kaum, daß sich das Fensterkreuz etwas dunkler abhebt.

Pherekydes (flüsternd, unterdrückt): Ich denke, eine hohe Mauer, dicht vor den Scheiben, nimmt alles Licht! Finster ist es hier — nicht die Hand sieht man vor Augen!

St. Severin (leise): Nur der Fußboden ist etwas heller. Nicht?

Beatrix (bebend): Ich fürchte mich unsagbar in dieser grauenhaften Dunkelheit hier. Warum bringt man kein Licht?

Corvinus (erregt, unterdrückt): Sßt, ßt, ruhig alle, ßt. Hört Ihr

denn nichts!? Es nähert sich leise irgend etwas. Oder ist es schon im Zimmer?

Pherekydes (auffahrend, laut): Dort! Dort steht jemand!! (Deutet auf den sich öffnenden Türspalt links. Niemand ist jedoch sichtbar. Kleine Pause) Da, hier, kaum einige Schritte vor mir, ich sehe es jetzt ganz genau. (In der Türe steht plötzlich, regungslos, ohne Licht, der Albino. Bebend): Heda, Sie. (Pause)

Albino (mit klangloser, möglichst spukhafter und seltsamer langsomer Stimme): Ich bin der Bildhauer Iranak-Essak. Sie wollen sich den Kopf — abgießen lassen, schätze ich!

Saturnilus (feig): Hier unser Freund Kasse-Kanari, Musiker und Komponist!

Corvinus: Ich kann Sie nicht sehen, Herr Iranak-Essak. Wo stehen Sie?

Albino (spöttisch): Ists Ihnen nicht hell genug? Sehen Sie, ich komme Ihnen schon entgegen! (Kommt mit außerordentlicher, kaum merklicher Langsamkeit näher)

Beatrix (klammert sich an Corvinus, angsterfüllt): Geh nicht, geh nicht, um Christi willen! Wenn Du mich lieb hast, gehst Du nicht!

Corvinus: Aber Trixie, ich kann mich doch nicht so blamieren. Er denkt gewiß, wir fürchten uns! (Reißt sich mit plötzlichem Entschlusse los, tappt sich auf den Albino zu, der blitzartig mit ihm durch die Tapetentür in der Finsternis verschwindet. Beatrix weint leise vor sich hin)

Pherekydes (bebend, stockend, mit schlecht verhehlter Furcht): Seien Sie doch ganz unbesorgt, liebes Fräulein, es geschieht ihm nichts. Und wenn Sie das Abgießen sehen könnten, würde es Sie sehr interessieren. Zuerst, wissen Sie, kommt gefettetes, dünnes Papier auf Wimpern und Augenbrauen. Damit nichts haften kann. Dann drückt man den Hinterkopf bis an die Ohrränder in eine Schüssel mit nassem Gips. Ist die Masse hart, wird auf das noch freiliegende Gesicht, einige Faust hoch, wiederum nasser Gips gegossen, so daß das ganze Haupt wie in einen großen, weißen Klumpen eingehüllt erscheint. So ergibt sich dann die Hohlform für die prächtigsten Abgüsse und Konterfeis — (lauschend vorgebeugt) und — Konterfeis.

Beatrix (schluchzend, weinerlich): Da muß man doch unfehlbar ersticken.

Saturnilus (unsicher): Freilich, wenn man nicht zum Atmen Strohhalme in Mund und Nasenlöcher bekäme, die aus dem Gips herausragen, so — müßte man ersticken! (Plötzlich laut rufend) Meister Iranak-Essak? Dauerts lange und . . . und . . . wird es weh tun? (Totenstille. Der lauschenden vorgebeugten Anwesenden bemächtigt sich eine steigende Erregung. Plötzlich ertönt wie von sehr weit her die Stimme des)

Albino (mit lauerndem, frohlockendem Hohne): Mir tuts gewiß nicht weh! Und — Herr — Corvinus — wird sich wohl kaum — beklagen. Und — lange dauern?! Manchmal — dauerts — bis zu zwei — und drei Minuten!

Pherekydes (schaudernd): Es klingt etwas Entsetzliches in diesen Worten durch. Hast Du gehört, wie er redet?! Ich halte es nicht mehr länger aus vor wahnsinnigem Angstgefühl! Woher kennt er plötzlich Kasse-Kanaris Logennamen Corvinus? Und gleich anfangs wußte er, weshalb wir gekommen sind?? Nein, nein. Ich muß hinein. Ich muß wissen, was da drinnen vorgeht. (Will fortstürzen)

Beatrix (dazwischenschreiend): Da oben, da oben — was sind das für weiße Flecken dort — an der Wand? Alle blicken hinauf)

Saturnilus (bebend): Nichts, nichts, nur Gipsrosetten. Unsre Augen haben sich an die Dunkelheit gewöhnt. Wir sehen jetzt . . .

(Eine furchtbare Erschütterung, wie vom Falle eines schweren Gegenstandes, durchläuft das Haus und schneidet ihm das Wort ab. Alle fahren zusammen. Ein paar Sekunden Totenstille, dann dringt von dem Raum hinter der Bühne Lärm von fallenden Tischen und Stühlen — ein Dröhnen, als schlüge jemand im Todeskampf um sich, dann ein dumpfes, stampfendes Laufen, das seinen Abschluß findet, indem ein weißer Block, einen halben Meter im Kubus groß, unter dem schrillen Geräusch zerreißender Leinwand und dem Prasseln von Latten durch die Wand links bricht, einen halben Meter hoch über dem Boden sichtbar wird und in der Stoffwand zwischen Latten stecken bleibt. Der Block — nämlich des Corvinus eingegipster Kopf — bewegt sich langsam. Beatrix kreischt auf)

Pherekydes (stürzt, während die andern zurückweichen, zur Tapetentür und schreit): Verschlossen! (Er drückt blitzschnell die Tür ein und verschwindet dahinter und ruft sofort gellend in Todesangst) Corvinus! Corvinus! Das Scheusal hat die Halme zum Atmen herausgerissen — und den Mund vergipst!! Er erstickt. (Bei dem Stichwort ‚erstickt' schleppt er, durch die Tapetentüre wieder hereinstürzend, in Windeseile Corvinus — eine Puppe mit einem großem Klumpen als Kopf, in den ein Pflasterstein eingelassen ist — herein und fällt mit ihm dröhnend in der Mitte der Szene hin. Ueber Corvinus gebeugt, schreiend in entsetzlicher Angst) Eisenstangen, Werkzeuge, schlagt den Gips entzwei!! Er erstickt! (Springt auf, jagt planlos an der Wand hin und her) Helft, helft!

(Bei dem Stichwort ‚Eisenstangen' ist Saturnilus nach rechts hinausgerast, er bringt jetzt — alles in Windeseile — einen Eisenhammer oder ein krummes Eisenstück herein, reicht es Pherekydes. Severin stützt die ohnmächtige Beatrix)

Saturnilus (reicht Pherekydes den Hammer): Da! Da!

Pherekydes (stürzt sich auf Corvinus und führt zwei bis drei furchtbare Schläge auf den Steinkopf aus, einen von oben, einen parallel dem Boden in die Scheitelgegend, daß sichtbar Funken sprühen. Springt dann auf, läßt dröhnend den Hammer fallen, schlägt die Hände vors Gesicht, dumpf): Es ist umsonst. (Wankt auf den jetzt links stehenden Saturnilus zu, der während des Schlagens zurückgewichen ist und wie zum Schutz sich

den Arm vors Gesicht gelegt hat. Bei dem Stichwort ‚umsonst‘ wirft sich Beatrix unter dem dünnen, entsetzlichen, sich gleichbleibenden Schrei der Wahnsinnigen über die Leiche, den Stein mit den Fingern zerkratzend)

Pherekydes (mit heiserer Stimme, atemlos, wie unter plötzlicher Erinnerung): Saturnilus! Saturnilus! die Prophezeiung! Verschlossen das Antlitz gleich dem Kern in der Nuß.

(Das Dröhnen einer Turmuhr fällt ein, und ganz von weitem ertönt laut die gröhlende Stimme des Betrunkenen):

Der — Mensch — geht — dahin — wie — ein — Schatten!

Der Vorhang fällt so schnell wie möglich. Es wird sofort Licht!!

Ende

Den Bühnen und Vereinen gegenüber Manuskript. Das Recht der Aufführung ist nur vom Verlag Albert Langen in München zu beziehen.

Frankfurt und Wiesbaden / von Walter Turszinsky

Der Weg zu den wiesbadener Maifestspielen, der dem Touristen schon lieb geworden ist, wenn auch den Grund zu dieser Liebe mehr die Reize Wiesbadens als die Maifestspiele geben, führt direkt am frankfurter Schauspielhause vorbei. Dort schließt der Intendant Emil Claar gerade eine dreißig Jahre umfassende Bühnenarbeit ab. Er meidet dabei den dröhnenden, prätentiösen Jubiläumsrummel, hält es aber für sein gutes Recht, das Publikum durch einige Cyklen alt- und neuklassischer Vorstellungen, deren Mittelpunkte bewährte, am frankfurter Theater großgewordene Schauspieler und Schauspielerinnen bilden, an seine Leistungen zu erinnern. Ist doch der Name Emil Claar einer derjenigen, die bei der lexikalischen Aufzählung moderner Theaterfachleute groß gedruckt werden. Ist man doch in einer Stadt, deren Wappen der Name Goethe schmückt, die also auch in literarischen Dingen zur Noblesse verpflichtet wäre. Aber in Frankfurt ist es wie überall, wo starke, industrielle Arbeit die Sehnsucht nach großgeistigen Auffrischungen zurückdrängt, wo Theater und Amüsement identische Begriffe sein müssen. Die frankfurter Presse, die seit Fedor Mamroths Zeiten auf ihr Schauspielhaus mit Kanonen schießt und keine dieser begrenzten, eng begrenzten Möglichkeiten berücksichtigt, wenn sie ihre Censuren austeilt, ist also nicht ganz im Recht. Es ist kühn genug, wenn Herr Claar nicht nachläßt, seinen Ibsen, seinen Hebbel immer wieder von Zeit zu Zeit einem Hörerkreise aufzuzwingen, der sogar die glänzenden politischen Derbheiten der Flers und Caillavet im Stich läßt und Thomas ‚Moral‘ wohl nur deshalb annimmt, weil der preußische Kronprinz durch seinen Besuch für die bajuvarische Derbheit Stimmung gemacht hat. Wahrhaftig, dreißig Dienstjahre in diesem Kampf gegen Publikum und Presse machen

mürbe und müde, und man kann es verstehen, wenn beim Anblick dieses ewig dicht bezogenen, grauen Wolkenhimmels, den nur irgend ein Schwankerfolg gelegentlich klar machen kann, der Intendant häufig seinen Hebbel hinlegt und der Welt der Kunst auf eine Weile Ade sagt. Im Ernst: ich sah auf dem Wege nach Wiesbaden bei einer Vorstellung des ‚Königs' und bei einer andern von Hebbels ‚Herodes und Mariamne' die Parkettbesucher in dem weiten Hause verstreut, wie spärliche Blütenreste auf einem vom Herbststurm ausgefegten Felde. Um sich zu wärmen, rückte man zusammen. Die Furcht kroch über den Leib, und der dünne Applaus war eher stimmungstörend als stimmungfördernd. Dabei hatte die Offenbachmusik der pariser Burleske ihren muntern, sprudelnden, kankanierenden Rhythmus; und auch den Hebbel gab man — natürlich ohne den letzten Schliff, wie ihn nicht fünf oder sechs, sondern allenfalls dreißig Proben beibringen können — aber doch in einem durch schöne, taktvoll abgestimmte Bilder unterstützten, romantisierenden Stil, wie er am deutlichsten und nachdrücklichsten zu ungeschulten Ohren spricht. Wie gesagt: ich kann mir Zarteres, kann mir eine höhere Stufe der Kunst denken. Aber dieser Kälte bei der Kritik wie beim Publikum hätten beide Leistungen nicht zu begegnen brauchen. Zumal man einige der Schauspieler — den vielseitigen Herrn Lenkbach, den seine klassischen und modernen Rollen gleich scharf profilierenden Herrn Pfeil, die muntere Soubrette Poldi Sangora, das blutvolle Fräulein Urban — ebenso nach Berlin übernehmen könnte wie ihren Oberregisseur Dr. Carl Heine, den vortrefflichen Literaturpropagandisten und Schriftgelehrten, der nur leider hier eine Tantalusarbeit verrichtet.

Fühlt man in Frankfurt noch Schmerzen über die Kraftvergeudung, so packt man die Empfindlichkeit in Kunstdingen ein, bevor man die Grenze von Frankfurt nach Wiesbaden überschreitet. In Wiesbaden lebt das Theater, von dieser Festwoche abgesehen, recht gut. Der feingebildete und in noblen Kunstmanieren erzogene Intendant, Herr Kurt von Mutzenbecher, läßt sich von seinem Oberintendanten keinesfalls dreinreden, wenn er sein Repertoire mit einem Ibsen oder gar mit einem Hauptmann zu bereichern plant. Und wenn ein gutes Stück durch sein Parfüm der Hoftheateratmosphäre unbedingt widerstrebt, so stellt Herr Doktor Hermann Rauch vom wiesbadener Residenztheater zur rechten Zeit sich ein. Man braucht also wirklich nicht in ein Wutgeheul auszubrechen und hämisch-kritische Grimassen zu schneiden, wenn einmal im Jahr der deutsche Kaiser und das in Wiesbaden stationierte internationale Publikum sich gemeinsam bei der Intendantur der Königlichen Schauspiele von Wiesbaden fünf Luxusabende bestellen und bei dieser Gelegenheit mehr an den Glanz und den Schimmer als an die dezente, bescheidene Kunst denken. Schließlich wendet sich ja auch Carl Goldmarks ‚Königin von Saba', die man als Haupt-Spektakel dieser Festspielwoche ausgestaltet und ausgestattet hatte, diese Pierre-Loti-Oper, bei deren Musik man Vorstellungen von Bildern Conrad Kiesels und Nathanael Sichels hat, mehr an die Sinne als an den Sinn. Man

darf also nichts andres verlangen, als daß Graf von Hülsen-Häseler dieses Gespinst aus parfümierter, mit Imitationen von Orientstickerei geschmückter Seidengaze in seine Regiefinger nimmt und es mit großem Geschick so arrangiert, daß die Fadenscheinigkeit der Arbeit nicht mehr sichtbar wird. Und trotzdem: Das Schlußbild des Einzugs der ‚Königin von Saba‘ — man denkt unwillkürlich an die pompösen, Glanz und Echtheit zugleich ausstrahlenden Massenszenen aus Flauberts ‚Salambo‘ — wird allen Zuschauern unvergeßlich bleiben. Im übrigen beherrschten auch diesen Abend, wie den spätern der Don-Juan-Skizze, die großen Musiktragödinnen-Allüren der Frau Leffler-Burckhard, die so etwas wie eine Opern-Sandrock vorstellt. Schade, daß ihr Partner Herr Kalisch nur noch mit Tenorresten arbeitet. Diese große Künstlerin hätte neben einem gleichwertigen Assad mit ihren Brünnhilden-Händen aus dem Rohstoff, der ihr in die Hand gegeben war, leicht ein standard work geformt.

Am dritten Abend also das Don-Juan-Fragment. Mozarts Musiktragikomödie auf die ‚Straßenszenen‘ beschränkt, weil man um zehn Uhr fertig sein mußte und erst um acht Uhr anfangen konnte; und diese Barbarei allenfalls durch das Vivace d'Andrades und die düstre Pracht der Donna Anna — natürlich Frau Leffler-Burckhard — gemildert. Es war dieser Abend, an dem man über Wiesbaden weinen konnte! Dieser allein. Denn wenn Frau Meta Illing mit einem zum regelmäßigen Besuch deutscher Städte gegründeten ‚Englischen Theater‘ gleichfalls vom bequem gepflasterten Terrain der wiesbadener Maifestspiele aus ihren Kreuzzug unternimmt, so kann ich mich über die Kühnheit dieses Unterfangens, das sich natürlich mit der Absicht einer ‚deutsch-englischen Völkerverbrüderung‘ stolz legitimiert, allenfalls wundern, niemals aufregen. Der Einleitungsabend war übrigens sehr nett und — mit Rücksicht auf die Tatsache, daß die deutsche Kaiserin zugegen war — erstaunlich radikal. Denn die Burleske ‚Mr. Hopkinson‘ von R. C. Carton, diese Geschichte von dem londoner Parvenu, der unter den Tories seiner Vaterstadt genau so gerissene Gauner findet, wie er selbst einer ist, wimmelt von jenen frechen Paradoxen, mit deren Technik die kleinern Leute der londoner Salonstückfabrikation (die Davis und Maugham) beweisen, daß sie nicht umsonst nach Oscar Wilde und neben Bernard Shaw leben. Natürlich hatte man dem Text für diese Vorstellung reichlich Wasser zugesetzt, und über den gar zu starken ‚Frivolitäten‘ waltete der Rotstift der Frau Illing. Aber man wird die Farce im Oktober ungekürzt in Berlin sehen. Man wird dabei konstatieren, daß sie bei aller Schmächtigkeit mehr Blut in den Adern hat, als ein Dutzend deutscher Schwänke. Freilich wird man wohl auch in der deutschen Hauptstadt erstaunt nach dem Zweck dieser Uebung fragen. Denn solange die deutschen Theatergeschäftsreisenden jeden einigermaßen gangbaren Auslandsartikel wahllos bei uns einführen und gut absetzen, ist es nur eine Unbequemlichkeit, sich beim Vortrag eines englischen Stückes in englischer Sprache anstrengen zu müssen, wenn dieselbe Arbeit, ins geliebte Deutsch übertragen, unsern Ohren bequem eingehen könnte.

Rundschau

Der Vorleser Kainz

Es ist eine Lust, wie diese schimmernde helle Stimme über Rhythmen verschiedensten Klanges hinspringt; und es ist spannend, mitzuerleben, wie der Schauspieler sich wissentlich zum Denker und Erklärer wandelt und doch von seiner Art, Menschliches lebendig herzugeben, nicht ganz lassen kann. Wie dramatische und rednerische Künste unvermerkt ineinanderwachsen, wie im gelassenen Fluß der objektiven Erzählung Gestalten plötzlich auftauchen und jählings verschwinden, ein Element der Aktion sich in kräftigen Gegensätzen dialogisch entwickelt, um dann wieder, zum reinen Bericht aufgelöst, ruhig hinzufluten — das gibt diesen Vorlesungen die ungewohnte Würze einer problematisch wechselnden Zwischenkunst. Man muß schon ein so kühner Schauspieler sein wie Kainz, um mit Versen wie mit Menschen zu spielen, sie zu völlig plastischer Durchbildung aus der Reihe herauszugreifen und dann wieder in den gleichmäßigen Takt rein sprachlicher Musik zurückzudrängen.

In Schillers unruhiger Ballade — ich spreche hier von der ersten der drei Vorlesungen — kommt das erregte und von höchsten Spannungen beschwerte Wort dem Temperament des dramatischen Gestalters ja so weit entgegen, daß er sich nur völlig auszuleben, dem Hochgefühl und der Zerschmetterung die vollen bühnengerechten Akzente zu geben braucht. Und des Cervantes großer Humor reicht ihm eine Figur von so klarer Rundung hin, daß auch hier die dramatische Darstellung auf allen Seiten glücklich einsetzen und zugreifen kann. Anders bei Homer und seinen rein epischen Gedichten. Es wäre Vergewaltigung, die Figuren des Odysseus und des Polyphem aus der gleichmäßig schön gewellten Flut der Hexameter scharfrandig heraustreten zu lassen. Sie müssen irgendwie von der Stimmung des Ganzen umleuchtet bleiben, die nichts andres ist als die Stimmung des geruhig um sich schauenden Erzählers. Das erreicht nun Kainz mit der wunderbaren Härte seines Organs, die in Momenten der Trauer, der Wut und des aufgeregten Leids nicht zittert oder hinschmilzt, sondern ihren festen Stahlklang eher noch um einen Ton heller und höher schraubt. So bleibt die menschliche Ergriffenheit immer auch mit der Freude am Zuhorchen und Betrachten verbunden. Und das Kainzsche Tempo, das den Hexameter seltsam beseelt und beflügelt, läßt uns — ganz episch! — schon unvermerkt in den nächsten Vers hinübergleiten, ehe uns der eine noch mit seinen Schrecken recht im Innern anfassen konnte. So bekommt die Erzählung und all ihr Inhalt eine sublime Durchsichtigkeit, die etwas vom sonnigsten Hellenismus und sehr viel vom Licht moderner Geistigkeit hat. Das feinste Stück jenes Abends aber war die musikalische Bewältigung der Verse von Rainer Maria Rilke. Diese ätherreine Lyrik, deren Farben so wunderbar zart und so wunderbar bestimmt sind, müßte von jedem dramatisch ausbrechenden Ton kläglich zerrissen werden. Kainz hielt seine Stimme in einem vornehm freien Schweben, das nirgends von seiner Leichtigkeit und nirgends von seiner

Sicherheit verlor. So blieb seine Kraft und sein Feuer gleichsam stets über der Schönheit dieser Verse, ohne sie unsanft anzurühren oder hitzig zu versengen. In solcher Noblesse tritt ein vollendeter Könner einem Gleichwertigen nahe, voll Verständnis und voll Innigkeit, ohne doch die notwendige Distanz zur künstlerischen Seele des andern auch nur um Haaresbreite zu verringern.

Willi Handl

Der Befehl des Fürsten

Der Fürst läßt ein Wort fallen über leichte Bedenken der Prinzessin Mathilde, ob im Dorf Friedeberg, wo die fürstliche Familie Sommers über zu verweilen gedenke, die Moralität . . . Nun folgt ein scherzhaftes Lawinenspiel. Das fürstliche Wort rollt abwärts, die Beamtenkategorie entlang; beim Gemeindevorsteher von Friedeberg angekommen, ist es bereits eine drohende Kundgebung fürstlichen Zorns, ein scharfer Befehl, das Laster in Friedeberg mit eiserner Energie auszurotten. Ja, aber woher das Laster nehmen? Der Gemeindevorsteher und seine resolute Frau beschließen, die Susanne Spillner durch den Gemeindeschreiber verführen zu lassen, dann des Orts zu verweisen und so dem Befehl des Fürsten gerecht zu werden. Nebenbei paßts ihnen ganz gut, der Susanne, die mit dem Vorsteher ökonomische Differenzen hat, einen Streich zu spielen. Alles verläuft nach Wunsch. Der Gemeindeschreiber bestrickt die Susanne, beide werden in flagranti erwischt. Dritter Akt. Er spielt neun Monate später. Neun Monate — ahnst du was, erfahrener Lustspielhörer? Susanne hat ein Knäblein geboren, aber der Gemeindeschreiber will nicht zahlen. Was er tat, geschah ‚dienstlich'. Also muß der Vorsteher zahlen, aber der beruft sich auf den gemeinderätlichen Beschluß, der Gemeinderat auf den Befehl des Assessors, der Assessor — jetzt sieht es so aus, als ob (Lustspiel-Symmetrie) die Alimentationsverpflichtung den umgekehrten Weg gehen sollte, wie neun Monate vorher der Befehl des Fürsten. Die Rangklassen aufwärts. Dieser Weg wird aber erheblich abgekürzt. Der Fürst, böse über den dummen Eifer seiner Beamtenschaft, verurteilt sie in corpore, für Susannens Kind zu sorgen; und als der Assessor den Gemeindevorsteher ein Hornvieh nennt, sagt der Fürst: „Nein, das sind Sie nicht. Sie sind genau so klug wie meine Diplomaten."

Aus dieser scherzhaften Skizze hat Robert Overweg ein strohtrockenes, heiterkeitsarmes Theaterstück gemacht: ‚Der Befehl des Fürsten'. Mit bäurischen Genrebildern in niederländischer Manier. Mit Figuren im Holzschnittstil. Ein nobler Verzicht auf Witz im Dialog ist merkbar. Aber der Verzicht ist zu weit getrieben. So ehrenhaft primitiv darf nur ein alter Meister sein. Ich ahne die Vokabel, die dem Dichter bei seiner Dichtung vorgeschwebt hat: ‚köstlich'. So was erquickend Urwüchsiges mag er erhofft haben; so was drollig-g'radeaus Simples; einen Humor, den die Sonne selbst ausgebrütet hat. Und dazu als polaren Gegensatz die bureaukratische Welt, ängstlich, borniert, künstlich.

Humorprobe: Der Assessor sagt dem Gemeindevorsteher, die Unmoralität sei ähnlich der lernäischen Schlange. Na, man kann sich denken, wie blöd der Bauer den Stadtherrn anstiert. Probe eines andern Humors: Susanne zum Gemeindeschreiber: „Hörst du das Vögelche?" Gemeindeschreiber: „Mir scheint, 's is' 'ne Lerche". Susanne: „Ne, s' is' 'ne Nachtigall." Hier wird offenbar

nach einer Ironie höhern Grades gestrebt, nach einer Witzigkeit von ganz apartem Geflimmer. In der Overwegschen Bauernstube gibt es Figuren: einen Schneider, der stottert; eine Vorsteherin, die den Gemeinderat tyrannisiert; eine Frau, die sehr eifersüchtig herumschreit. Figuren. Trotz alledem ist dieser ‚Befehl des Fürsten‘ kein unsympathisches und kein hoffnungsloses Stück. Es verrät einen rechten germanischen Haß gegen die Pointe, es ist sehr sauber in seiner einfachen Linienführung und kräftig im szenischen Bild. Der Schluß des zweiten Aktes, wie alle Bauern zum Fenster stürzen und, in lautloser Spannung auf das Liebespaar im Garter guckend, das fait accompli erwarten, hat sogar was ganz Starkes in seiner originellen Derbheit.

Das Berliner Theater spielt den ‚Befehl des Fürsten‘ sehr sorgfältig. Die Regie arbeitet mit den Mitteln einer humoristischen Rhythmik. Eins: — alle Bauern stecken die Köpfe zusammen; zwei: — alle Bauern setzen sich mit einem Krach-Akkord nieder. Und immer ganz kleine Erstarrungspausen, in denen die Szene zum lebenden Bild gerinnt. Im großen Ganzen hatte man allerdings mehr den Eindruck vorzüglicher Exerzierresultate, als den freispielender komischer Kräfte. Ueber viel Humor verfügt ja dieses Ensemble gerade nicht (die treffliche Josefine Dora ausgenommen). Herrn Pichas Zappligkeit ist immerhin erheiternd, Herr Cleving sehr nett als jugendlicher Fürst, Herrn Sabos Humor von einer Trockenheit, die sich schon bedenklich der Dürre nähert. Den Vorsteher spielte Herr Heine, ehrlich bestrebt, durch einen möglichst weit vorgeschobenen Unterkiefer und möglichste Annäherung seiner Sprache an die profunde Lautmusik der Wiederkäuer den Heldenspieler vergessen zu machen. Eine Mischung von Held und Bauer müßte ihm vortrefflich liegen. Etwa ein ‚Bundschuh‘-Heros. Oder auch der Götz. Alfred Polgar

Carl Wagner

Er wallet und brauset und siedet aufs königlichste, oder er ist ein junger Mann in Hemdsärmeln: bald mit serener Wurschtigkeit gepanzert, bald rabiat und mit andern naiven Individuen handgemein. Urbilder von Gnaden Schillers und Anzengrubers. In beiden Kardinalfällen sündhaft herzenstreu, gütig-blauäugig. Mit balladesker Wärme, Muskeln, Augen- und Ohrenfälligkeit versehen. Gegen Routiniers, Flachköpfe und Leute ohne Weihe gehalten, ist er ein Künstler. Er besitzt Farbenfreude, Begeisterungsfähigkeit, bald aus der Oberflächenregion, bald aus tiefern Schichten quellende Schaffenslust, eine ungedämpfte Größe der Anschauung. Nur: das bei ihm fast Selbstverständliche, jene Tradition, die er im Blute führt, die er gebracht hat und festhält, berührt wie ein Verspätetes, ja wie Versteinertes. Er traut einem köstlichen Anrecht auf Pathos. Indessen — die zugegeben tiefe Erregung erweist sich (soweit psychologisch analysierbar) als immer gleiche. Die Stimme als jedesmal theatralisch-rednerisch fixiert, das Gesichtsfieber als nicht sonderlich variabel. Carl Wagner findet keine leisen Striche, keine umständliche, bereichernde Fülle, er entwickelt nicht eine Rolle, sondern: er ist gleich gehetzt-pathetisch. Er hat den Augenschein für seine Person; aber es gehört doch sehr viel Naivität dazu, sich in ein Abhängigkeitsgefühl vor der Macht dieser Kunst hineinjagen zu lassen. Seine sprachtechnischen Phantasmagorien können nicht über die geringe intellektuelle und kunst-

schöpferische Erfindsamkeit hinwegtäuschen. Ständig durch dasselbe abgenutzte Wunder versucht er, den Schaulustigen in das schöne Wunderland hinüberzutragen. Aber er klügelt auch nicht; was oft so unerwartet interessante Folgen hat: einen Hamlet-Parzival zum Exempel. Die Flügel rauschen, von zusammengepreßter Leidenschaft gehoben (manchmal knirscht es wie in Scharnieren) — sein Oel ist rein, seine Seele duftet. Doch die innerliche Ueberlegenheit fehlt. Daher vielleicht diese expressive, bestechende, ich möchte sagen: spanische Ritterlichkeit seines Auftretens.

Hier nun sehe ich ein versöhnendes Element. Carl Wagner hütet etwas vom ewigen Jüngling. Er hat das Hörtchen behalten, weil ihn nie das große Entsetzen, die Erkenntnis von der Nacktheit und Einsamkeit des Menschen geweckt, weil ihn, vielleicht, das ironische Leben nie unbarmherzig genug mitgenommen: den Sohn eines berühmten Vaters, den Protégé des Burgtheaterdirektors Wilbrandt, den Star Pollinis, den — im Vulgären fortzuwaten — ‚hamburger Kainz'. Gerade die Abwesenheit psychologiebeflissener Listen und Künste, den beinahe fromm-poetischen Grundton kann man mit ruhigem Gewissen an Carl Wagner liebgewinnen. Da blühen in Frieden kindliches Gemüt (ewiges Babytum), Uneigennützigkeit, Wien, beschauliche Lebensfreude, zielloses Sichgehenlassen. Solche capuanische Tugenden, nicht etwa goethische Selbstbescheidung. Das rastlos Rhetorische ist sogar vielleicht nur Schale, der Marquis Posa nur Gewand, der Kern aber so etwas wie wirkliches Kind, urbehaglich spielerisch, Eichendorff, Fouqué. Es gibt Nüancen dieser seligen Torheit: und wenn man vom Parzival der ‚Schaubühne' Peter Altenberg abwärts geht, ein paar Kilometer bis zu Danny Gürtler und ähnlichen Karpfen, die sich als Walfische gebärden, so trifft man auf halbem Wege meinen Helden. Ein Verhältnis zu dem, was man gern das Feuerherz der Welt nennen möchte, ist möglicherweise bei ihm in schönsten Augenblicken vorhanden. Aber kaum ein besonderer Sinn für das erregte Flüstern seltsamer, schmerzgesprengter Kunstwerke, für die rosenumwundenen Visionen der Einsamen (für die süße Raserei Kleistens). Schließlich kommts doch darauf an, daß Worte donnern und blitzen. Daraus erklärt es sich, daß noch eher als die Kenntnisse die Fähigkeiten des Ensemblespielers fehlen. Dem einheitlichen Ensembleausdruck vermag sich dieser nur äußerlich überindividuell wirkende, ‚unmoderne' Künstler nicht einzuordnen. Jetzt ist er fünfundzwanzig Jahre beim Theater, und darum sollte ihm ein Wort gegeben werden.

Arthur Sakheim

Das zürcher Theaterjahr

Es gibt in Zürich wohl an die dreißig — wenn nicht mehr — dramatische Vereine, die den Winter über die schauerlichsten Stücke aufführen, in meistens noch ärgerer Darstellung. Zu diesen Dilettantenvorstellungen — wo es sich um schweizerische Dialektstücke handelt, soll ihre Berechtigung nicht geleugnet werden — drängt sich das Volk in Massen. Jeder will seine Base oder seinen Vetter da oben mimen sehen. Diese Züchtung des Dilettantismus verdirbt den Massen zum großen Teil den Geschmack am eigentlichen Theater. Bedauerlicherweise unterstützt die ernste Presse dieses kunstfeindliche Streben durch sorgfältige Berichterstattung über Hinz und Kunz als Darsteller, und leider greift dieser Dilettantismus auch in die gebildeten Schichten ein. So veranstaltete die

freie Studentenschaft einen Ernst-Zahn-Abend in Gegenwart des Dichters und spielte zwei niedliche Einakter Zahns in Grund und Boden.

Man muß diese eigentümlichen Verhältnisse würdigen, um zu ermessen, mit welchen Schwierigkeiten das Stadttheater bei der Bevölkerung zu kämpfen hat. Um so erfreulicher, daß der verflossene Winter nicht zu den verlorenen gerechnet werden muß. Die endlich bewilligte höhere städtische Subvention scheint auf das künstlerische Streben der Direktion einen günstigen Einfluß ausgeübt zu haben. Dazu kam, daß wir eine Reihe wertvoller Künstler unser eigen nannten, die uns freilich zum Teil wieder verlassen. Johanna Terwin, die Alleskönnerin, die an der Seite von Else Lehmann als Regine trefflich wirkte und in ‚Kümmere Dich um Amélie‘ die tollsten Kapriolen schlug, ist an das münchner Hoftheater engagiert worden, und Arthur Ehrens und Aurel Nowotny wird man im Winter in Berlin sehen, den einen am Hebbel-, den andern am Kleinen Theater. Mit dem Weggang dieser drei ist in die künstlerische Leistungsfähigkeit des zürcher Theaters eine Bresche geschlagen worden, die sich nur schwer wird ausfüllen lassen. Aber es ist ein gutes Zeugnis für das Stadttheater, daß es den Schauspielern regelmäßig als Sprungbrett dient. Sie haben das nicht zum wenigsten der sorgfältigen Regie zu danken, die in der Hauptsache in den Händen von Josef Danegger liegt. Sorgsamste Regie war überhaupt das Zeichen, unter der fast alle Aufführungen des verflossenen Winters standen. Im klassischen Drama war man bestrebt, möglichste Vereinfachung der Szenerie mit höchster Wirksamkeit zu paaren. Man machte sozusagen aus der Not der räumlich beschränkten Pfauenbühne mit großem Glück eine Tugend, indem man die sogenannte Reliefbühne, wo immer angängig, anwandte. Daß man sich dabei auf das münchner Künstlertheater berief, war nicht mehr ganz zeitgemäß, nachdem man sogar in München anerkannt hat, daß Reinhardt in seinen Kammerspielen das prinzipiell Wichtige des Künstlertheaters längst vorweggenommen hatte. Eine Macbethaufführung, in dieser Art inszeniert, gelang auf das beste.

Bleibt der Mangel an Uraufführungen zu erwähnen. Carl Friedrich Wiegands ‚Winternacht‘ war ein anscheinend aus lokalpatriotischen Gründen herrührender Mißgriff. Mit Mühe und Not brachte man ein paar Aufführungen des wunderlich zusammengestoppelten Dramas zustande, trotz den Lobeshymnen einiger Kritiker, die vielleicht nicht genau zwischen der trefflichen Darstellung und dem schlechten Stück unterschieden. Bedauerlich bleibt es, daß ein Theater von der Qualität des hiesigen es bei einer einzigen Uraufführung bewenden läßt. Wenn schon im schweizer Lande die Dramatiker spärlich gesät sind, so wohnen doch jenseits des Rheines auch noch Leute. Und zu beklagen ist, nochmals und immer wieder, daß der anfangs erwähnte Dilettantismus, zu dessen Entwurzelung die Presse auch nicht das geringste tut, die Worte Ihres vorjährigen Berichterstatters nach wie vor zu Recht bestehen läßt: daß nämlich jeder „Kontakt zwischen Volk und Bühne“ fehlt. Etwas besser ist es freilich durch die billigen Volksvorstellungen geworden. Aber die Hauptaufklärungsarbeit ist immer noch zu leisten.

Felix Pinus

Erwiderung

In der Nummer 19 der ‚Schaubühne‘ besprach Herr Lion Feuchtwanger meine Schiller-Dra-

maturgie. Daß sie ihm mißfällt, ist Sache seines Geschmacks, den zu korrigieren ich mich nicht berufen fühle. Zu den Gründen aber, auf die er sein Mißfallen kritisch zu stützen sucht, sei es mir erlaubt, in Kürze das Notwendigste anzumerken.

1. stellt Herr Feuchtwanger fest, daß in dem Schillerbuch außer dem Plan zu einer mannheimer Dramaturgie — einer anderthalb Seiten langen amtlichen Eingabe an Dalberg, belanglosen Inhalts — der dramatische Nachlaß ‚fast ganz' unberücksichtigt geblieben sei. Herr Feuchtwanger irrt. Der dramatische Nachlaß blieb ganz unberücksichtigt. Und zwar mit Absicht und aus guten Gründen, wie ich zeigen werde.

2. stellt Herr Feuchtwanger fest, daß weiterhin die Entwürfe zu folgenden Werken fehlen: Menschenfeind, Räuber zweiter Teil, Agrippina, Themistokles, Schiff, Flibustier, Rosamunde, Narbonne, Polizei, Gräfin von Celle, Elfriede, Malteser, Warbek, Demetrius. Seht, ein gerüttelt Maß verruchter Sünden!

Was zunächst den Entwurf zum ‚Menschenfeind' betrifft, so muß ich offen bekennen, daß ich ihn nicht aufgenommen habe. Warum? Weil er nicht existiert. Wenigstens nicht, daß ich oder sonst irgend jemand, die Schillerphilologen einbegriffen, es wüßte — außer Herrn Feuchtwanger. Der aber hat mir, leider, bis heute nichts davon verraten. Oder sollte er vielleicht den vermißten ‚Entwurf' mit dem allbekannten ‚Fragment' verwechseln? Kaum. Denn selbst wenn ich Herrn Feuchtwanger für unfähig hielte — was ich übrigens nicht tue — die beiden Begriffe zu unterscheiden, so konnte ich doch bei der Zusammenstellung des Buches nicht voraussehen, daß er in einem dramaturgischen Werke dramatische Dichtungen zu finden wünsche.

Im übrigen aber stellt sich die Vermißten-Liste des Herrn Feuchtwanger, das Sündenregister, das er mir vorhält, als eine ganz harmlose Abschrift des Inhaltsverzeichnisses zum achten Band der Säkularausgabe dar, die meiner Arbeit zugrunde lag. Dieser Band vereinigt den sogenannten ‚dramatischen Nachlaß'. Es muß gesagt werden, daß Herr Feuchtwanger einem kleinen Pleonasmus zum Opfer fiel, indem er mir vorwarf: erstens den dramatischen Nachlaß nicht berücksichtigt und zweitens das Material dieses Nachlasses ‚übersehen' zu haben. Um es zu ‚übersehen', müßte ich entweder von meinen sechzehn Schillerbänden justament den achten Band nie aufgeschlagen haben, oder physisch blind sein. Herr Feuchtwanger mag sich für die wahrscheinlichere Annahme entscheiden.

In Wirklichkeit verhält sich die Sache so: Es hatte natürlich keinen Sinn, die Dramaturgie mit dem keineswegs streng zum Thema gehörigen ‚dramatischen Nachlaß' zu beschweren und unverhältnismäßig zu verteuern. Wer ihn etwa als Ergänzungsband zur Dramaturgie zu besitzen wünscht, kann ihn ja für drei Reichsmark in der vorzüglichen Säkularausgabe erstehen.

3. hält Herr Feuchtwanger die „chronologische Ordnung des Materials" für ‚dilettantisch' und ‚rügt'

4. „die lässige Behandlung des Namen- und Sachregisters".

Die Anordnung des Stoffs sowie das Prinzip der Registrierung wurden schon durch den im ersten Band der ‚Deutschen Dramaturgie' festgelegten Plan dieses Sammelwerkes bestimmt. Beides geschah auf Grund einer Besprechung mit dem Herausgeber, mit dessen Auffassung dieser Fragen ich nebenbei schon vorher durchaus einverstanden war.

Otto Falckenberg

Aus der Praxis

Patentliste

Nr. 199306. Theater-Ringbühne mit zwei um eine feste Scheibe drehbaren Ringen, dadurch gekennzeichnet, daß auf dem äußern Drehring durch nach dem Mittelpunkt der festen Scheibe oder weiter entfernten Punkten gerichtete Gänge und Rahmengestelle für die Seitenkulissen mehrere fächerartig abgeteilte Vorderbühnen angeordnet und auf dem innern Drehring die zugehörigen Hinterbühnen derart eingerichtet sind, daß jede vor die Rampe gedrehte Hinterbühne abschließbar ist durch Spiegelkulissen, welche, zwischen fahrbaren Trägern an Zapfen drehbar eingebaut, jeweils von dem Drehring auf die feste Scheibe und zurück gefahren werden. 13. 11. 08. Gustav Eugen Diehl, München.

Annahmen

Leonid Andrejew: Sawa, Drama. Berlin, Hebbeltheater.

Paul Apel: Hans Sonnenstößers Höllenfahrt, Komödie. Berlin, Hebbeltheater.

Björnstjerne Björnson: Wenn der neue Wein blüht, Lustspiel. Berlin, Hebbeltheater.

Hubert Henry Davis: Die Molluske, Komödie. Berlin, Lustspielhaus.

W. Hercher: Die Teufelskur, Der Goldwurm, Schelmenspiele. Harzer Bergtheater.

Rudolf Herzog: Der letzte Kaiser, Schauspiel. Cöln, Vereinigte Stadttheater.

Eberhard König: Frühlingsregen, Ein Schelmenspiel in drei Streichen. Eisenach, Stadttheater.

Henri Lavedan: Das Bett, Szenenreihe. Berlin, Hebbeltheater.

George Paston: Kleider machen Frauen, Dreiaktiges Lustspiel aus dem Englischen. Eisenach, Stadttheater.

Gabriel Trarieux: Alibi, Schauspiel. Berlin, Hebbeltheater.

Lorenz Vendramin: High life, Groteske. Berlin, Hebbeltheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

3. 5. Wilhelm Hagen: Feuerzauber, Dreiaktige Künstlertragödie. Erlangen, Stadttheater.

21. 5. U. E. Woerner: Vorfrühling, Fünfaktiges Drama. Karlsruhe, Hoftheater.

25. 5. Otto Julius Bierbaum: Der Musenkrieg, Studentenkomödie. Leipzig, Freie Studentenschaft.

2) von übersetzten Dramen

Louis Artus: Wenn Frauen spielen, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Oscar Méténier: Die Unschuld vom Lande, Vaudeville. Wien, Theater in der Josefsstadt.

Winchell Smith und Byron Ongley: Bresters Millionen, Vieraktiges Lustspiel. Berlin, Schillertheater.

3) in fremden Sprachen

Norman Forbes: Der Gefangene der Bastille, Schauspiel. London, Lyceum.

Neue Bücher

Oscar Aronsohn: Oswald Alving. Eine pathologisch-literarische Studie. Halle, Carl Marhold. 39 S. M. 1,—.

Dramen

Hans Eschelbach: Der Abtrünnige, Dreiaktiges Drama. Ravensburg, Friedrich Alber. 158 S.

Georg Spalteholz-Wagner: Hertha-Fee, Vieraktiges Drama mit einem Vorspiel. Dresden, E. Pierson. 224 S. M. 3,—.

Quintus: Rahel die Seherin, Dramatisches Zeitbild. Leipzig, Bruno Volger. 72 S. M. 1,—.

Zeitschriftenschau

Adolf Bartels: Fritz Stavenhagen. Westermanns Monatshefte LIII, 9.

Herbert Eulenberg: Gerhart Hauptmann. Masken IV, 39.

Frank Freund: Vom englischen Theater. Masken IV, 38.

Ludwig Fuld: Künstler und Sozialpolitik. Der neue Weg 17.

Wilhelm Hans: Ibsens Stellung zum Sozialismus. Hilfe XV, 22.

Erich Kloß: Richard Wagners erstes Drama. Der neue Weg 17.

Julius Levin: Fortuny-Licht. Deutsche Bühne I, 8.

Memor: Adolf Sonnenthal. Velhagen & Klasings Monatshefte XXIII, 10.

Karl Pauli: Schauspielerurlaub. Der neue Weg 17.

Karl Scheffler: Paul Ernst. Zukunft XVII, 35.

Felix Stössinger: Carl Goldmark. Blaubuch IV, 22.

Max Warwar: Das Tribunal, Theatercourier, 804.

Ludwig Weiß: Die Kritik! Musikalisches Wochenblatt XI, 8.

Bilanzen

Deutsches Theater und Kammerspiele

Mit dem 31. Mai haben das Deutsche Theater und die Kammerspiele die Spielzeit 1908/09 abgeschlossen. Im Laufe des Spieljahrs brachten die beiden Bühnen zwanzig Premieren heraus, und zwar gelangten von Klassikern: Shakespeare mit ‚König Lear' (36 Mal), Goethe mit ‚Faust' (52 Mal) und ‚Clavigo' (18 Mal), Schiller mit ‚Fiesko' (9 Mal) und gelegentlich des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums des Deutschen Theaters mit einer Neueinstudierung von ‚Kabale und Liebe', Grillparzer mit ‚Des Meeres und der Liebe Wellen' und ‚Medea' zum ersten Mal zur Aufführung. Des japanischen Dichters Takeda Izumo Dorftragödie ‚Terakoya' wurde im Kammerspielhaus gegeben. Von modernen deutschen Dramatikern, sind: Arno Holz (Sozialaristokraten, 29 Mal), Josef Ruederer (Wolkenkuckucksheim), Ernst von Wolzogen (Ein unverstandener Mann), Theodor Wolff (Niemand weiß es), Wilhelm Schmidtbonn (Der Graf von Gleichen, 53 Mal), von ausländischen: Bernard Shaw (Der Arzt am Scheideweg 90 Mal), Hermann Heijermans (Kettenglieder), Alexander Brody (Die Lehrerin) vertreten gewesen. Ferner wurde Nikolaus Gogols Heiratsgeschichte und Nestroys Revolution in Krähwinkel (112 Mal) gespielt. Von dem frühern Repertoirebestand dieser Bühnen gelangten Shakespeares ‚Sommernachtstraum', ‚Der Kaufmann von Venedig', ‚Das Wintermärchen', ‚Romeo und Julia', ‚Was ihr wollt', von Schiller ‚Die Räuber', von Hebbel ‚Gyges und sein Ring' wieder zur Darstellung. Außerdem standen Frank Wedekind mit ‚Frühlingserwachen', Hugo von Hofmannsthal mit ‚Elektra', Maeterlinck mit ‚Aglavaine und Selysette', Ossip Dymow mit der Alltagstragödie ‚Nju' im Repertoire der Kammerspiele.

Engagements

Berlin (Kleines Theater): Mirjam Horwitz.

(Lustspielhaus): Milly Elsinger.

Bochum (Stadttheater): Walter Schneegans 1909/10.

Cöln (Schauspielhaus): Georg Kalkum.

Düsseldorf (Lustspielhaus): Ludwig Colani 1909/13.

Graz (Vereinigte Theater): Fritz Gildemeister 1909/12.

Görlitz (Stadttheater): Franz Bachum.

Halle (Neues Theater): Hans Lindegg.

Luzern (Stadttheater): Frida Waller.

Regensburg (Stadttheater): Erna Lie 1909/10.

Rostock (Stadttheater): Ferdinand Seiler 1909/11.

Trier (Stadttheater): Anton Scheller.

Zensur

Max Burckhards Einakter ‚Die verflixten Frauenzimmer', die in Wien unbeanstandet gespielt wurden, sind von der Zensur in Karlsbad und Marienbad verboten worden.

In London untersagte die Zensur dem Afternoon Theatre die Aufführung des bereits einstudierten Dramas von Bernard Shaw ‚Planco Posnets Bloßstellung', weil der Dichter die Ausmerzung religiöser Anspielungen verweigerte.

Die Nummern 24 und 25 erscheinen als Doppelnummer am 17. Juni.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
V. Jahrgang / Nummer 24/25
17. Juni 1909

Der süße Schmerz / von Theodor Lessing

Viertes Kapitel (Schluß)

Die Grenzen der Schmerzsymbolik

In der münchner Pinakothek hängen zwei Bilder, welche beide ein zum Untergange verdammtes menschliches Leiden darstellen. Die Bilder, die ich meine, sind der Bärenkampf von Rubens und das Bildnis einer gefolterten jungen Hexe von einem modernen Meister, ich glaube: von Gabriel Max. Das Bild von Rubens stellt einen Menschen dar, der kämpfend, mit halb aufgerichtetem Oberkörper, in ritterlicher Eisenrüstung auf der Erde liegt, in einsamer Landschaft, und sich gegen ein Rudel angreifender Bestien mit letzter Kraft verteidigt. Aus seinem Wamse tropft Blut; in der Ferne sehen wir ein neues Rudel Bären herankommen. Der einsame Ritter wehrt sich zwar noch, aber sein Haupt ist schon herabgesunken, die Spannung seiner Muskeln wird schlaff — im nächsten Augenblick muß er unterliegen. Das andre Bild stellt ein nacktes junges Mädchen dar, das, in Ketten angeschmiedet, auf einer Eisenroste liegt. Unter der Roste ist ein Feuer angezündet: sie wird bei lebendigem Leibe geröstet. Sie ist der Hexerei angeklagt und soll zu einem Bekenntnis gepreßt werden. Vor ihr, in roten Trikots, steht der Henker. Er betrachtet, über sie gebeugt, cynisch schmunzelnd den weißen, jungfräulichen Leib . . . Eine großgestimmte Frau, mit der ich einst diese Bilder betrachtete, kehrte sich vor dem einen in tiefster Empörung ab, blieb vor dem andern in hohem Entzücken stehen. Und doch stellen, blos auf das Sujet hin angeschaut, beide Bilder das gleiche Erlebnis dar: ein Mensch geht in Leiden unter; ihm ist nicht zu helfen. Woher also dieser Unterschied im ästhetischen Genusse des Todes? Nun, bei Rubens sind Tod und Wunden sozusagen noch etwas Fröhliches und Natürlich-Gesundes. Der Mann, der da von wilden Bestien zerrissen wird, balgt und schlägt sich bis zum letzten Augenblick so fröhlich mit den Naturgewalten herum, daß

wir im Anblick des Leidens durch das Leiden hindurch auch wieder Freude am kämpfenden Unterliegen und an der aktiven Tüchtigkeit des Sich-Wehrens und schließlichen aktiven Resignierens im Tode erfühlen. Läge unter den Pranken der Bären an Stelle des kämpfenden Ritters ein nervöser, verfeinerter, moderner Mensch in moderner Kleidung, wehrlos und ohnmächtig den ungewohnten, elementaren Gewalten ausgeliefert, dann würde in dem Anblick ein unethisches Moment und damit ein disästhetischer Faktor verborgen sein. Hier aber ist der Mensch selbst ein Teil der Landschaft, ein Stück Element, eine von den vielen Naturkräften, die da im Kampf ums Dasein einander befehden, steigern oder vernichten. Rubenssche Menschen sterben wie der Eichbaum, der vom Blitz gefällt wird. Es muß so sein. Es ist daran nichts Unnatürliches. Die Erde zeugt ihre Kinder in unendlicher Anzahl und verschluckt sie wieder. Ihr Leiden und Sterben ist natürlicher Prozeß, nicht aber bloße Quälerei, nutzloses Abmetzgern. Ganz anders bei jenem modernen Meister. Selbst die höchsten malerischen oder formalen Qualitäten könnten nicht verhindern, daß beim Anblick dieses Bildes jene Grenze der Schmerzsymbolik erreicht ist, wo das Leiden nicht mehr zum Vehikel ästhetischer Freuden tauglich ist, sondern wo es Selbstzweck geworden ist und uns widerwärtig erscheint. Es ist schon rein stofflich unkünstlerisch und Zeichen schlechten Geschmacks, wenn Maler oder Bildhauer aktuelle Sujets wählen, deren Wucht, deren Wirkungskraft auf das menschliche Gemüt mit vollem Recht so groß ist, daß der Gegenstand des Bildes unmöglich den Träger abgeben kann für koloristische, tektonische, formale Aufgaben. Niemand wäre imstande, etwa den gemalten Feuertod seines eigenen Kindes, oder die gemalte Operation auf Tod und Leben, vorgenommen an seiner Mutter oder seinem Weibe, ästhetisch zu betrachten. Es gibt Folterkammerszenen, welche an und für sich von so furchtbarer Wirkungskraft sind, daß die gemalte Realität zum Selbstzweck werden muß, nicht aber vermittelst der Symbolsphäre auf eine außerreale Sujetsphäre hinzuweisen vermag. Es gilt das bereits von manchen Gemälden der Niederländer, wofern wir sie mit den Augen des modernen Menschen betrachten. Ein gröberes Menschengeschlecht konnte ungeniert etwa an einem geöffneten Leichnam auf der Anatomie Licht- und Farbenstudien betreiben; der moderne Mensch mit zarten Nerven und verfeinertem Gefühlsleben muß mit Notwendigkeit schließlich dahin gelangen, daß sogar viele Bilder, die für die Vorzeit den Charakter des Stillebens, die Stimmung des Behagens, der reichen Lebensfreude an sich hatten, nach und nach nicht mehr erträglich geworden sind. Ich denke dabei insbesondere an die vielen niederländischen Schlachthausszenen, an die Licht- und Raumstudien, vorgenommen an ausgehängten Leichenteilen eines Metzgerladens. Man kann bei solchem Bilde künstlerische Qualitäten bewundern, aber man wird schließlich doch nicht von der Roheit und Primitivität des aktuellen Gegenstandes absehen können.

Weit einfacher und klarer noch läßt sich das Gesetz der Grenzen der Schmerzsymbolik im Bilde der literarischen Tragödie aufweisen. In Gerhart Hauptmanns ‚Webern‘ sehen wir eine arme, elende Weberfamilie vor uns in langsamem Hungertode untergehen. Es gibt da eine entsetzliche Szene: Ein alter Mann möchte sich vor dem Tode noch einmal den Genuß warmen Fleisches verschaffen. Er entschließt sich, als keine Lebensmittel mehr vorhanden sind, seinen kleinen Hund, seinen einzigen treuen Freund, den alten Ami, zu schlachten. Es tut das unter tausend Tränen, aber als die Familie das Fleisch gegessen hat, da zeigt sich, daß der Organismus dieser Elenden schon so furchtbar geschwächt ist, daß sie keine warme Nahrung mehr bei sich behalten können. Sie haben also ihr Hunderl vergeblich geschlachtet, und nun weinen und jammern die Unseligen abwechselnd darüber, daß sie das Tier getötet haben, und darüber, daß sie an dem seltenen Braten keinen Genuß finden. Gewiß ist dieser Vorwurf unvergleichlich disästhetisch. Man kann sich kaum ein grauenhafteres Elendsbild denken. Dennoch ist gerade dieser Zug, diese kleine Geschichte vom Hunde Ami ein vortreffliches Beispiel für unsre Theorie der Leidenssymbolik. Dieser kleine, harmlose Farbenstrich bringt uns mit einem Schlage eine ganze Welt von Menschenseele zum Bewußtsein. Hier ist das Leiden nicht im mindesten um seiner selbst willen ausgemalt, sondern wir erleben in der Not und im Elend dieses zerquälten Proletariats positive menschliche Werte, mit denen wir sympathisieren. Durch das Leiden hindurch erblicken wir tiefes, sittliches Recht, vor dem wir ehrfürchtig erschauern. Wollen wir uns bewußt machen, was wir da erleben, so können wir nur auf unsre oben dargelegte ethische Formel zurückgreifen, auf unser Bewußtsein von der Unangemessenheit dessen, was ist, im Verhältnis zu dem, was sein sollte. Daneben aber stelle man die Hauptmannsche Szene aus dem ‚Florian Geyer‘: Ritter sitzen bei einem Saufgelage auf der Burg beisammen. Sie betrinken sich und lassen aus Langerweile und Freude an Bestialität die Bauern kommen, um sie nackt auszuziehen und mit Rutenhieben zu regalieren. Hier ist der unerfreuliche Leidensvorgang aufdringlicher Selbstzweck. Auf der Bühne wird daher diese Szene nichts als Unbehagen im Zuschauer wecken. Der ganze Gegenstand ist szenisch so zufällig und unmotiviert, als wenn da auf der Bühne ein Mensch plötzlich in epileptischen Krämpfen zusammenstürzt, oder ein Erdbeben entsteht und Kinder und Weiber in die Tiefe reißt. Ein trauriges Vorkommnis, kein tragisches Ereignis.

Es gibt im modernen Drama sehr viele Werke, aus denen das reinmenschliche Leiden, die soziale Empörung, die Qual an Welt und Leben in so starker Flamme uns entgegenschlägt, daß, mir persönlich wenigstens, ästhetischer Genuß nicht möglich ist. Diese Unfähigkeit ästhetischer Freude am Theater stellt sich immer ein, wenn die Mitahmung aussichtsloser Leiden ohne positive Akzente dem Beschauer zugemutet wird. Es ist zumal eine Spezialität der großen italienischen und französischen Schauspieler und,

nebenher gesagt, wie ich glaube, ein Zeichen für Primitivität schauspielerischen Geschmackes, daß sie in stundenlanger naturgetreuer Wiedergabe der langwierigsten Entartungs- und Krankheitsprozesse auf der Bühne schwelgen. Wenn etwa alle Stadien einer fortschreitenden Phtysis oder Paralyse auf der Bühne vorgelebt werden, so erscheint mir das als ein Mißbrauch menschlicher Seelenkräfte, der die Tragödie zu den Vergnügungen der römischen Löwenkämpfe und Gladiatorengefechte herabzieht. Es gehört bodenlose Roheit des Seelenlebens dazu, um an diesen naturalistischen Krämpfen, Schreien, Krankheitsbildern und Todesszenen ‚Vergnügen' zu finden. Sobald das Leiden Selbstzweck wird, ist es nichts als Nervenfolter. Indessen ist dieser Anblick der reinen Passivität unsymbolischer Untergänge, dieser Anblick trauriger Mißratenheit und gräßlicher Zufälle und Schicksale durchaus noch nicht der schlimmste Mißbrauch der Tragödie. Ein altes vergessenes Drama, ‚Ugolino', stellt eine Familie auf die Bühne, die im Hungerturm von Akt zu Akt langsam vor den Augen der Zuschauer zugrunde geht. Es gehörte zu den ständigen Witzen der Studenten von Jena, daß sie den Verhungernden Würste und Käse auf die Bühne reichten, wodurch das Tragische der Ereignisse beendigt und abgeschnitten erschien. Aber selbst diese scheinbar äußerlichste Tragik schlimmer Zufälle kann doch immer noch symbolischen Charakter tragen und damit echte ästhetische Freuden dem Zuschauer vermitteln. Das entscheidende Moment, ob die Darstellung eines Leidens zulässig ist oder nicht, wird immer dies sein, daß irgend eine Art von positiver Aktivität durch das Leiden hindurch übermittelt wird. Die ästhetische Freude ist allemal Freude an lebendigen Willenshandlungen. Kann der Mensch nicht mehr um sein Leben kämpfen, so ist gefordert, daß er im äußersten Falle freiwillig zu seinem eigenen Untergange Ja sagt. Das bleibt der äußerste Ausweg menschlicher Selbstverantwortung und moralischen Stolzes, der das schlechthin Unabwendbare und Notwendige zu einem freien Akt des Wollens wandelt. Vielleicht steckt in aller ethischen Freiheit des Menschen kein andrer Kern als eben dies Faktum, daß der Mensch überall sich beim schlechterdings Notwendigen beruhigt, und daß er lieber notwendige Marter an sich selber vollzieht, als daß er sie von blinden Gewalten stumpf und ergeben an sich vollziehen läßt. Damit ist aufs klarste die Grenze bezeichnet, an der das Leiden im Rahmen der Kunst unerträglich und unästhetisch wird. Es ist immer dort der Fall, wo uns zugemutet wird, die Abscheulichkeiten des Lebens als passive Dulder über uns ergehen zu lassen.

Nun aber bezeichnen solche Tragödien, in denen Schmerz und Untergang keine erlösenden Aktivitäten des Leidenden und Untergehenden mehr offenbaren, nur die eine Grenze des ästhetisch Statthaften. Es gibt noch eine ganz andre Sorte unerlaubter Tragik, die unvergleichlich unangenehmer und widerwärtiger wirken kann. Das ist jene Art von Tragödie, bei der das Leiden auf Grund einer schiefen, unhaltbaren, ethischen Auswertung motiviert erscheint. Etwa dadurch, daß dem tragischen Helden

eine sogenannte Schuld imputiert wird, wo nur veraltete und abstruse Moralität von Schuld reden kann. Diese Bedenken richten sich vor allem gegen das ‚klassische‘ Drama. Es ist meine subjektive Ueberzeugung, daß eine ganze Reihe unsrer klassischen Dramen für ein verfeinertes Weltbewußtsein und für eine modernere Ethik schon in hundert Jahren völlig ungenießbar sein werden. Als Beispiel solcher, mir bereits heute antediluvialisch und ästhetisch unerträglich erscheinenden Dramatik möchte ich hier drei klassische Werke kurz analysieren: Lessings ‚Emilia Galotti‘, Hebbels ‚Maria Magdalene‘, Goethes Gretchen-Tragödie . . .

Der Untergang einer Emilia Galotti wirkt auf moderne Nerven etwa wie die Geschichte vom Kapitän Jackson. Die Mannschaft des Kapitän Jackson war für ihren heldenhaften Führer so begeistert, daß sämtliche Matrosen auf offener See den Beschluß faßten, für ihren Kapitän zu sterben. Sie traten daher einer nach dem andern an Backbord, riefen mit letzter Kraft aus vollem Herzen: „Hoch lebe unser großer Kapitän Jackson!“ und sprangen sodann in das Meer, worin sie einer nach dem andern ersoffen. Das mag sehr rührend, sehr edel, sehr erhaben sein, aber es kümmert uns schließlich nicht viel mehr, als der Weltbeglückerwahn und das Erlöserpathos irgend eines im Irrenhaus internierten Monomanen. Wenn Väter so edelmutrappelig sind, daß sie ihr leiblich Kind lieber als Leiche denn defloriert vor sich sehen, so muß man das hinnehmen, wie man jeden menschlichen Wahnsinn hinnehmen muß, aber man wird nicht dem Menschengeschlecht zumuten, daß es solche Arten moralischer Verkommenheit (unter ‚moralischer Verkommenheit‘ verstehe ich hier das Verkommensein des Menschen in Moral) mit heroischer Größe und echter ethischer Würde verwechselt. Ein moralisches Steckenpferd ist kein Pegasus!

Vollends in Hebbels Bürgerlicher Tragödie haben wir eine Welt von moralischen Wertungen vor Augen, die eine Zukunfts-Menschheit schließlich nur im Raritätenkabinett in Spiritus betrachten wird, weil der ganze Umkreis dieser Wertbegriffe nicht mehr natürlich und mit keinem höhern biologischen Rechte auf uns einwirkt, als etwa die Naturgeschichte des Archiopteryx oder des Ichtyosaurus. Es interessirt uns freilich ganz ungeheuer, daß die allreiche Natur einmal auch solche Monstra ans Licht gebracht und sich in diese Sackgasse der Entwickelung verirrt hat. Daß all das viele Seelengeschluchze, so viel Jammer und letztes Elend in Menschenseelen leben darf, blos darum, weil ein kleines Bürgermädchen ohne Ring am Finger ein Kind zur Welt bringen könnte, das ist eine beklagenswerte sittliche Monstrosität, die uns im selben Sinne erschüttert, wie der Anblick der Wahnideen in einem Irrenhause. Auch die Scham des heiligen Crispin darüber, daß er einen Körper besitzt, oder die Gewissenskonflikte und Reue-Foltern des heiligen Chrysostomus darüber, daß es ihm nicht gelingen will, sich das Essen und Trinken abzugewöhnen, auch diese Motiv- und Vorstellungswelt des Mittelalters bildet, genau wie die Motivwelt der spießbürgerlichen Tragödie eine tragische Realität, aber es

handelt sich hier um tragische Realitäten, die im Lauf der Jahrhunderte zu Schrullen und ethischen Mißgeburten geworden sind, und die nur noch in der Welt der Bücher ihr Leben weiterführen, ähnlich, wie die Naturgeschichte auch die Fauna und Flora untergegangener Erdperioden fortregistriert. Sobald einmal eine neue ethische Bewertung im Verhältnis der beiden Geschlechter zu einander Gemeingut des menschlichen Bewußtseins geworden ist, können Gestalten und Tragödien wie die der armen Clara bei Hebbel nicht mehr lebendige Resonanz in lebendigen Seelen finden, sondern diese Art ‚bürgerlicher Dramatik' wird einst (wenn mit dem letzten Pferde, Gott sei Dank, auch die letzte ‚bürgerliche Hausfrau' ausgestorben sein wird) nur den Reiz und die Erschütterung eines aparten, im Grunde überflüssigen und unnötigen tragikomischen Seelenwahns weiterüben.

Peinlicher, für meine persönlichen Gefühle qualvoller, steht es um das Menschheitsrecht der Goetheschen Fausttragödie. Bei ihr handelt es sich weniger darum, daß mit der Gretchentragödie uns das hülflose Dulden, der wehrlose Untergang, die beschränkte Seelenwelt und eine unhaltbare, scheinheilige, in Wahrheit von niemand akzeptierte Moralforderung präsentiert wird, sondern es handelt sich, umgekehrt, darum, daß im Goetheschen Drama ethische Unvornehmheiten und moralistische Voraussetzungen leben, die durch und durch schief gedacht sind. Es ist gar keine Frage, daß dem Dramatiker Goethe in aller Herzensnaivität der alte tragische Schuldbegriff lebendig war. Wer in der Tragödie untergeht, muß irgendwo einen ethischen Knacks besessen haben. So fordert es die Theorie. Und so wird denn auch selbst ein Gretchen in eine Büßerin und Sühnerin umgewandelt — eine nahezu absurde, ethische Optik. Denn man vergegenwärtige sich doch, um was diese vermeintliche Tragödie des Gretchen sich dreht. Der Doktor Faust vergiftet zunächst dem harmlosen, sechzehnjährigen Kinde die Mutter, um bei ihm eine Nacht verbringen zu können. Er ersticht ihr ferner den Bruder, nicht im männlichen Zweikampf, sondern feige, hinterrücks, hinter Mephisto versteckt. Die Mittel, die der nach Lebensgenuß dürstende edle Gelehrte verwendet, fallen jedem verfeinerten Geschmack wie ein Füllhorn kleiner Gemeinheiten auf die Nerven. Wie erniedrigend, diese von edlen Sentenzen überströmende Idealgestalt im Ausspionieren, Vigilieren des arglosen, herzensunschuldigen kleinen Opfers zu betrachten! Wie unsäglich unvornehm jener Zug, daß die Betörung des weltfremden, unverantwortlichen Kindes durch versteckte Schmucksachen und heimlich zugesteckte Goldketten eingeleitet wird. Bedarf es wirklich, um dieses kleine, zu dem großen Manne bewundernd aufschauende, selb-unbewußte und blumenhafte Kind ans Messer zu liefern, der Teufelskünste? Solch ein Kampf ist kein Kampf mehr! Die Hingabe Gretchens versteht sich in der gegebenen Welt von selbst. Dieses Mädchen ist ein in der Tragödie sittlich vergewaltigtes moralisches Opfer. Ethische Aktivitäten, seelische Kampfkonflikte, freie Leidenshandlungen und Entschlüsse stehen hier gar nicht in Frage. Die Tatsache, daß solch eine hülflose,

dem Leben ungewachsene, nach keiner Richtung Werte oder Ziele setzende Frauenseele dem weisesten und geschicktesten aller Geister, dem Mephisto, unterliegt, ist eben selbstverständliche, empörende Tatsache. Daß nun aber darüber ein Gretchen wahnsinnig und zur Kindesmörderin werden muß, das offenbart jene egozentrische, unsoziale, im tiefsten Sinne unethische Weltoptik, die von Goethes Größe vielleicht nicht fortzudenken, sicherlich aber der Hemmschuh tragischen, dramatischen Dichterschaffens ist. Es offenbaren sich an diesem Punkte die peinlichsten Seiten einer ungeklärten und konfusen Sexual-Ethik. Der sterbende Egmont vermacht sein Klärchen an den jungen Ferdinand genau so, wie er ihm einen Hund oder ein Reitpferd vermachen könnte. Der Sexualwert des Weibes erscheint im Goetheschen Drama als eine Sache für sich, ganz unabhängig von den übrigen Werten der Gesamtpersönlichkeit. Eines der unangenehmsten Dokumente dieser dem Untergange geweihten Geschlechtermoral ist für mein Gefühl das Gedicht vom Gott und der Bajadere. Ein sehr mittelmäßiges Gedicht, obwohl von Fritz Mauthners Sprachkritik als das größte Gedicht in deutscher Sprache gerühmt. Adel und Ziel empfängt die weibliche Persönlichkeit unter dieser schiefen Optik nicht aus sich selber, sondern aus dem Bewußtsein ihrer Tauglichkeit zur Lustsklavin oder Erlöserin für einen großen Mann, dem zu dienen und in dessen Zwecke sich einzuspannen der Lebenswert der als Weib geborenen Menschheitshälfte zu sein scheint. Daß nun aber gar zur Erlösung und Buße vermeintlicher Verschuldungen eines Gretchenschicksals die Mutter Gottes, verklärte Gestalten, selige Mütter und Bräute, daß Himmelschöre und Engel herabbemüht werden, das wirkt schließlich ebenso empörend, wie die Zumutung, in der Persönlichkeit des Faust (in den Zwischenpausen allzu menschlicher naiver Gemeinheit) die von edlen Sentenzen überströmende Idealgestalt des deutschen Genius erblicken zu sollen. Darin verbirgt sich eine Verkehrtheit der ethischen Auswertung, ein falscher Schuldbegriff, ein falscher Heldenbegriff, ein falscher Begriff von Sünde und Sühne!

Man halte aber gegenüber Tragödie und Drama vor allem fest, daß Dramatik und dramatische Konflikte nie etwas andres sind, als konkrete Ethik. Was den größten Dramatiker, was Shakespeare, Hebbel, Ibsen auszeichnet, das ist ein im Laufe der Jahrhunderte immer weiter sich ausfeinender ethischer Takt. Es ist genau dieselbe Art seelischer Anlage, die unter bestimmten Umständen einen Dramatiker wie Ibsen, unter andern einen Ethiker wie Nietzsche ins Leben führt. Ich könnte ein Kolleg über Ethik kaum klarer und konkreter halten, als an Hand der Entwicklung des modernen Dramas. Nur die Tiefe und Sicherheit der Kraft ethischer Auswertung des Lebens unterscheidet den großen Dramatiker von jenen zahllosen Bühnenschriftstellern, deren Bühnenwerke allesamt schiefgesehene Konflikte, unsinnige oder absurde Auswertungen ethischer Probleme — Probleme, die keine sind — offenbaren. Damit nun, daß

ich das ethische Moment für unabtrennbar vom Wesen der Tragödie erkläre, habe ich bereits die Ehrenrettung der Begriffe von Schuld und Sühne vollzogen, die heute jeder über das Drama philosophierende grüne Junge als hinfällig und veraltet, als eine bloße, aus dem Aristoteles ererbte Schulfuchserei hinzustellen beliebt. In Wahrheit verhält es sich so, daß die Begriffe Schuld und Sühne zwar unendlich verfeinert und reformiert werden müssen, niemals aber aus der Psychologie der Tragödie zu verweisen sind. Wohlgemerkt indessen (ich betone es nochmals): der Schuldbegriff, wie der ethisch-teleologische Zweckbegriff überhaupt, ist ein Begriff. Im Erleben des Dramas selber haben wir aber nicht mit Denken und Begreifen zu tun. Das schließt jedoch nicht aus, daß in dem Augenblick, wo wir auf das Naiv-Erlebte zurückblickend reflektieren wollen, wir mit Notwendigkeit aus der Natur des Erlebnisses heraus zu jenen Begriffen ethischer Art kommen müssen, die bereits die aristotelische Katharsis aus dem Wesen der Tragödie herausgeholt hat. Die Statuierung einer Schuld als Befreiung von Mitleid und Grauen — darin scheint meiner Ueberzeugung nach der tiefe und wichtige Kern der Psychologie des Tragischen zu liegen.

Der Dichter / von Wilhelm Schmidtbonn

Ueber den Weg
geht er mit harten Schuhn,
die Bäume grüßend,
die Vögel darüber, die Wolken.
Es stehen die Menschen
und sehen ihm nach
und vergessen das Licht seiner Augen
für diesen Tag nicht mehr.
Abends auf ihren Bänken
zu beiden Seiten der Tür,
erzählt die Frau dem Mann,
der Nachbar dem Nachbarn
von dem Wanderer
mit diesen fremden Augen.
Aber niemand geht ihm nach,
geht zu ihm hin,
ladet ihn ein
ins Haus zu kommen,
die Füße zu ruhn, zu essen, zu trinken.
Klopft er an eine Tür
und tritt ins Zimmer,
schweigt jedes Gespräch,
alle stehn auf von ihren Stühlen,
rings um die Wand,
stehen und sehen ihn an,

sehen ihm in die Augen,
ziehen die Hüte vom Haar,
staunend, voll Ehrfurcht.
Sie geben, um was er bittet,
willig, schnell;
er sitzt am Tisch und hält
die Schüssel am durstigen Mund.
Aber niemand gibt
ein Wort ihm zu.
Geschlossen bleibt jeder Mund,
bis er die Tür nimmt und geht
und seine Schritte verhallen.
Nach vielen Jahren erst,
wenn aus Jungen und Mädchen
Väterchen, Mütterchen wurden,
die durchs halbgeöffnete Fenster
sanft in den Frühling sehn,
sagt eins dem andern:
Denkst du des Wandersmanns,
Wundersmanns,
mit jenen fremden Augen? —
Fremd geht er durch Dörfer der Berge,
durch Städte der Meere,
die Kinder heben die Hand,
ihn mit Steinen zu werfen,
und senken die Hand,
werfen nicht, verstecken die Hand
hinter dem Rücken,
senken die Augen.
Doch die Hunde
gehn hinter ihm her
in langem Zug,
riechen ihm an den Schuhen,
lecken die Hände ihm,
wie dem Herrn, der endlich gekommen.
Und am Bergpaß oben,
der Gekreuzigte unterm Holzdach,
hoch gegen den Himmel stehend:
als der Wanderer kommt,
löst er plötzlich den Arm vom Kreuz,
hebt den bärtigen Kopf zu sich auf,
sieht in die Augen hinunter,
beglückt, und küßt die hohe,
königlich hohe Stirn
über dem wilden, befriedeten,
über dem traurigen, seligen,
über dem demütigen, stolzen,
jetzt so stolzen Gesicht:
„Bruder!"

Das Neue und das Alte / von Herman Bang

3 (Schluß)

Alfred de Musset

Ludwig Holbergs Wiederauferstehung auf dem deutschen Theater würde vielleicht nicht allein eine ungeahnte Bereicherung des Repertoires bedeuten. Der alte Komödienschreiber würde möglicherweise auch die Darstellungskunst selbst beeinflussen. Die Holbergschen Komödien würden unwillkürlich den komischen Stil korrigieren. Ich weiß sehr wohl, daß ich hier das gefährlichste aller Worte herausschleudere. Die deutsche Schauspielkunst hat vor zu kurzer Zeit das Joch des Stils abgeworfen, als daß nicht all zu viele das Recht des Stils selbst verwerfen sollten. Stil ist jedoch weiter nichts, als die aus dem Temperament einer bestimmten Zeit unwillkürlich und mit Notwendigkeit hervorgegangene künstlerische Form. Und wir, die wir einen frühern Stil bekämpfen, haben deshalb schon, halb wider Wissen, einen neuen Stil geschaffen. In der deutschen Schauspielkunst ist dies zweifellos geschehen oder im Begriff, zu geschehen. Es ist auch in der komischen Schauspielkunst geschehen. Den Grundlinien unsers nervösen Wesens folgend, hat die Komik der neuen Schauspielkunst die Richtung des Grotesken und Barocken eingeschlagen. Wir züchten die Lächerlichkeiten vermittelst gewaltsamer Verrenkungen, und unsre Komik arbeitet nicht unter der Maske der Komödie, sondern mit dem Gesicht des Clowns. Aber gerade in einem solchen Augenblick und während einer solchen Geschmacksrichtung würde die Wiederbelebung der alten Komödien ein unschätzbares Korrektiv gegen die Uebertreibung sein. Ihre klare und breite Munterkeit würde unwillkürlich der Grimasse der Ueberanstrengung Widerstand leisten, die uns bedroht. Die alten Satiren würden einen Weg zum Gleichgewicht sein, den man nicht unterschätzen soll. In dieser Weise würde, glaube ich, Ludwig Holberg auf die gesamte moderne deutsche Komik Einfluß gewinnen können.

Und da ich mich, obwohl ich ein Fremder bin, nun einmal in all diese Dinge gemischt habe, will ich vom Pol einer entgegengesetzten Dichtkunst auf noch einen Dichter hinweisen, der in der germanischen Welt auf seinen Platz und auf seinen Erwecker warten dürfte, der auch der Darstellung selbst dienen könnte.

Es ist — welcher Sprung! wird man sagen — Alfred de Musset.

Nun wohl, es ist ein Sprung. Aber es ist nur ein Sprung von Zeit zu Zeit und von Richtung zu Richtung. Es ist kein Sprung in dem Gedankengang, den wir eingeschlagen haben. Denn Alfred de Musset würde die ernsthafte Darstellungskunst so beeinflussen können, wie, in seiner Weise, Ludwig Holberg auf die komische Schauspielkunst wirken würde.

Ist Alfred de Musset in Deutschland ganz unbekannt? Ist der Laut seiner Verse, der in tausend Seelen erklingen wird, so lange Frankreich

eine Jugend hat, nie durch deutsche Herzen gezogen, als eine wehmuterfüllte Musik von Jugendtraum und Jugendschmerz? Ich weiß es nicht. Aber ich sollte meinen, in einem Lande, in dem Chopin geliebt ist, dürfte sein Zwilling nicht unbekannt bleiben. Miteinander verwoben erscheinen die Gestalten dieser beiden. Tief vereinigt sind ihr Wesen und ihr Werk.

Alfred de Musset auf die deutsche Bühne zu bringen: das müßten die intimen Theater versuchen, nicht nur, weil die Dichtung selbst auf lange Zeit ihre Gültigkeit besitzt, sondern vor allem — und hier kehre ich zu meinem Gedankengang zurück — weil ihre Darstellung der deutschen Schauspielkunst neue und korrigierende Werte schenken würde.

Das Wesen der Mussetschen Schauspiele ist Grazie. In Italiens Luft leben und lieben diese Gestalten, die Kinder von Frankreichs Geist sind.

Diese Schauspiele darzustellen, würde die Schauspieler zur Anmut erziehen und zur Zwillingsschwester der Anmut, dem harmonischen Maßhalten.

Aber bin ich, als Fremder, wohl so ganz im Unrecht, wenn ich annehmen möchte, daß dieser Ton der Grazie ersprießlich und bereichernd an der gegenwärtigen deutschen Bühne mitklingen würde? Ihr Wahrheitssuchen ist notwendig und bewunderungswürdig. Die Phantasie, die in Max Reinhardts Theatern mit diesem Wahrheitssuchen Hand in Hand geht, ist, in ihrem genialen Reichtum, über mein all zu geringes Lob erhaben. Aber das Wahrheitssuchen kann uns zur Kraßheit führen, und eine Phantasie, die nicht gezügelt wird, kann uns zu Bildern der Halluzination führen (wie in Max Reinhardts ‚Hexenküche'). Der schmerzerfüllte Charme, der aus Alfred de Mussets Werk strahlt, würde diesen Hang mildern und die Gefahr in unsrer Kunstrichtung eindämmen. Alfred de Musset würde die modernen Kanten abschleifen.

Und wer, der Alfred de Musset kennt, wüßte nicht außerdem, daß seine Darsteller mitten in Berlin und auf den berliner Bühnen leben? Wenn einer jemals Lelios Züge getragen hat, so ist es Alexander Moissi. Und Agnes Sormas halb herbstliche Schönheit würde niemals reicher leuchten als in Mariannes dunklen Zügen. Schönheitsträume würden Leben gewinnen als Schönheit.

Eine ferne und gedämpfte Schönheit, die vor unsern Augen emporgleiten würde — mit einer dämpfenden Macht. Und ‚erziehen' würde — uns und die Schauspieler. Zum künstlerischen Gleichgewicht beitragen — gerade wie er, der alte Meister aus Bergen.

*

Darf ich zum Schluß noch sagen, daß diese kurzen Bemerkungen nicht als Anmaßung eines Fremden aufzufassen sind, der über Dinge redet, die ihn nichts angehen? Das sind sie nicht. Meine kurzen Worte sind nur ein paar Winke, auf der Türschwelle gegeben. Vielleicht wird niemand diese Winke befolgen. Aber gegeben sind sie in guter Absicht.

Das münchner Theaterjahr

von Lion Feuchtwanger

Festfreudiger vielleicht als jede andre in deutschen Landen ist die Stadt: aber fürs Theater hat sie nicht viel übrig. Die Oper schließlich läßt sie sich noch gefallen, hat sogar starke Passionen für die Operette: aber fürs Schauspiel ist sie zu träg. Da soll man denken, wägen, Partei nehmen, da wirbelt alles und stürmt, und der arme Zuschauer wird bald hierhin gezerrt und bald dorthin: nein, das Theater ist ein zu anstrengendes Vergnügen für die behaglichen Bürger unsers Capua.

Der Kunsthochmut etlicher wackerer Thebaner freilich, die die Fiktion vom Isarathen um jeden Preis aufrecht erhalten möchten, will auch unserm Bühnenleben mit heißem Bemühen zu einer künstlichen Blüte verhelfen. Quillt nicht, so reflektieren diese Biedermänner, in unsern Galerien Dürers kraftvolle Klarheit, Rubenssche Sinnenfreude, Böcklins üppige, versonnene Naturseligkeit in unerhörter Fülle? Lächeln uns nicht die Aegineten, starrt uns nicht in grauser Herrlichkeit die Medusa Rodomonti? Prangt nicht die Stadt räumig und voll Glanz in lässig gentiler Raumverschwendung mit weiten, schönen, edelbautigen Straßenzügen, wie keine zweite? Und unsre Oper, unsre musikalische Akademie, ist sie nicht die würdige Fortsetzung einer stolzen Tradition? Wenn so alle Künste in unserm Klima prächtig gedeihen, warum nicht auch die Literatur und die Kunst der Schaubühne?

Die so reflektieren, und es sind viele, die in München Rang und Einfluß haben, vergessen, daß Tradition und Kunstklima heute für die Literatur wenig, für die Schaubühne nichts bedeuten. Nützt es uns, daß der zweite Maximilian einen Dichterkreis um sich scharte, von dem uns als letzte hohe Säule Paul Heyse zeugt? Die Bauten Ludwigs des Ersten sind uns lebendige Werte, die Kunstwerke, die er und seine Nachfahren mit Geschmack und Verständnis zusammengetragen, sind da und bleiben und zeugen weiter, für uns, um uns, in uns: aber was fördert uns heute, trotz ihrer genialen Intensität, des zweiten Ludwig bei aller Verschnörkelung so schaffenskräftige, hunderthändige Neigung fürs Theater? Geblieben ist nichts als etliche Dekorationen, die in den Kulissenhäusern der Hofbühnen verstauben.

Nein, die Stadt, die für Schillers Horen ganze drei Abonnenten aufbrachte, hat noch immer kein Interesse für literarische und theatralische Dinge. Und es gilt für sie noch immer, was Heine im Jahr 1828 in den ergötzlichen Einleitungskapiteln seiner Italienischen Reise des weitern ausführte: „Wir sind noch nicht komplett. Nur die untersten Fächer sind besetzt, an Eulen, Sykophanten und Phrynen, zum Beispiel, haben wir keinen Mangel. Es fehlt uns nur an dem höhern Personal, und mancher

muß mehrere Rollen zu gleicher Zeit spielen. Zum Beispiel unser Dichter ... hat auch die aristophanische Grobheit übernehmen müssen, aber er kann alles machen, er hat alles, was zu einem großen Dichter gehört, außer etwa Phantasie und Witz ..." Man weiß, daß wir Josef Ruederer zum Nationalpoeten ausgerufen haben.

Wie denn überhaupt die Versuche, München aus falsch verstandenem Lokalpatriotismus heraus zu einer Hochburg deutscher Bühnenkunst zu machen, niemals ausgesetzt haben. Man experimentierte drauf los unter Getrommel und Triumphgeschrei und reihte eine lächerliche Niederlage an die andre. Man errichtete das Deutsche Theater, einen weiten, prunkvollen Millionenbau, der aber jetzt, statt üppigen Bühnenkünsten, libertinen Faschingsbällen den reichen Rahmen leiht. In die Oednis Bogenhausens hinein baute man das Prinzregententheater, das, wie seines Schöpfers Wille es wies, stark und schön zur Schau und zehn Monate im Jahr leer steht. Man gründete ein Volkstheater, darin dem Kleinbürger klassische, volkfördernde Kunst geboten werden sollte, und in dem rohe Sensationsstücke alberne Possen ablösen. Schließlich führte Eigendünkel und Wichtigmacherei so weit, daß man — um sichtbar gegen Berlin zu opponieren — sinnlose einheimische Theorie unter marktschreierischem Gepauk in die Tat umzusetzen, daß man eine der verfehltesten Bühnenschöpfungen der letzten Jahrzehnte, die Gründung des Künstlertheaters, wagte.

Mit dieser letzten schwersten Blamage aber scheint sich die Experimentierlust der Münchener wenigstens vorläufig erschöpft zu haben. Ja, es ist, als ob der Zusammenbruch des Künstlertheaters Ruhe und Segen zeitigen sollte. Nicht nur, daß die Schöpfer dieser Bühne — „gleichwie der Sandelbaum dem Feind, der ihm die Rinde ritzt, Erquickung schafft" — Max Reinhardt, dem zum Tort sie gewirkt, Münchens Boden geebnet: die Katastrophe hat auch andre Bühnenleiter zur Besonnenheit, zu fleißig-ernsthafter, sachliche Grenzen klar innehaltender Arbeit gemahnt.

So will es mir vor allem scheinen, als ob das Hofschauspiel unter Kilians etwas nüchterner, aber zielsicherer Leitung in diesem Winter mehr zu Wege gebracht habe, als früher. Freilich darf man an die Leistungsfähigkeit des königlichen Schauspiels keine allzuhohen Ansprüche stellen. Es will schon was heißen, daß der ständige Wechsel zwischen dem kleinen Residenztheater und dem dreimal größern Haus des Hoftheaters für die meisten Mitglieder ohne böse Folgen blieb: der Intendanz aber zuzumuten (wie dies verschiedentlich geschah), sie solle am Sonntag Nachmittag im Prinzregententheater Klassikervorstellungen geben, nur um das Haus nicht leer stehen zu lassen, das heißt doch, abgesehen von allem Technischen, von einem einzigen Ensemble allzuviel verlangen.

Irgend einen besondern Stil hat das Hofschauspiel nicht gefunden. Trotz gewissen Traditionen. Es scheint vielmehr, als ob wir eine reizvolle Spezialität verlieren sollten: die ziselierte Intimität unsrer Molièrespiele in dem artigen Rokokohaus des Residenztheaters. Die geschulte Sprech-

technik, die wohlanständigen Gesten, die noble Simplizität gewisser alteingesessener Hofschauspieler, der zierlich preziöse Rahmen des Theaterchens, das fein- und festgefügte Ensemble gaben diesen Spielen einen einzigartigen, aristokratischen Stil, der viel zu wenig gewürdigt ward. Jetzt dient der singuläre Charakter des Hauses nur mehr den Mozartspielen zur anmutigen Folie; und wenn er sonst den Eindruck der Bühne hebt (in der Aufführung von Kotzebues ‚Kleinstädtern' etwa oder in Freksas ‚Ninon'), so scheint solche Steigerung mehr Zufall als Absicht.

Im übrigen war das Repertoire des Hofschauspiels nicht eben karg. Vor allem hat uns Kilian eine Reihe schöner Klassikervorstellungen besorgt, obzwar seine Wahl zuweilen etwas akademisch trocken erschien, wenn er etwa den ‚Bruderzwist in Habsburg' mit Liebe einstudierte oder den ‚König Johann'. Aber die sorgfältigen Aufführungen von ‚Antonius und Cleopatra' und, vor allem, die schöne, runde Vorstellung von ‚Maß für Maß' bedeuten eine wertvolle Bereicherung des Spielplans. Und wenn man auch sonst das Repertoire von Wert- und Geschmacklosem nicht immer freizuhalten wußte — ‚Mrs. Dot' etwa und ‚Das Fräulein in Schwarz' drängten sich ungebührlich in den Vordergrund — so bekunden doch die Wiederbelebungsversuche am ‚Advokaten Patelin', an Mérimées ‚Mißvergnügten', die gewissenhafte Neueinstudierung des ‚John Gabriel Borkman', das Festhalten an Freksas ‚Ninon', die Annahme und Vorbereitung von Babs ‚Blut' ernsthaftere literarische Interessen. Mit Bedauern haben wir nur im Repertoire des Hoftheaters Hebbel und Kleist in diesem Jahr fast ganz vermißt.

Der Spielerbestand der Hofbühnen weist eine Menge verwendbarer Talente auf und fast gar keine Künstler von Belang. Kilian und Basil sind Regisseure von Gewandtheit und Geschmack; über Steinrücks Regietalent zu urteilen, wäre verfrüht. Aus vergangenen Zeiten ragt einsam die Kunst der Conrad-Ramlo, ein wenig nüchtern vielleicht und erdschwer, aber von unendlich klarer Plastik. Lina Lossens feine, warme Natur hat uns Berlin entführt. Das schöne Temperament der Swoboda ist unter einer ziellosen, schwächlichen Regie verkümmert. Elsa Brünners schlichte, innige Kraft hat man durch die robuste Theaternaivetät der Reubke ersetzt. Hoch und repräsentativ und ohne Seele wuchtet Emma Berndls Heroinentum. Herta von Hagens schöne Gaben verlangen nach einer vertiefenden, glättenden Regie. Albert Steinrücks harte, jähe, kantige Charakterisierungskunst ist begrenzt durch seinen Mangel an Pathos, der ihm die Gestaltung Shakespearescher Menschen erschwert, der ihm Schiller fast unmöglich macht. Lützenkirchens glattes, weichliniges Talent hält sich selten frei von salbender Manier. Basils Munterkeit fällt leicht ins Platte. Wohlmut ist Molièrespieler von beherrschter, stilisierter, liebenswürdig altfränkischer Meisterschaft. Sonst sind viele wackere und belanglose Talente da, die ihren Aufgaben im ganzen genügen und ihren Stellen im wesentlichen gerecht werden. Und eine einzige Hoffnung: Herr Graumann, ein Spieler von herber, frischer Eigenart, ohne die Mätzchen des Menschendarstellers vom Fach.

Das Schauspielhaus hatte ‚Frühlings Erwachen‘ gespielt; dann erstickte ihm der Erfolg von Thomas ‚Moral‘ allen literarischen Ehrgeiz. Die beiden Uraufführungen erregten nicht viel Interesse. Die Aufführung von Halbes ‚Haus Rosenhagen‘ konnte keinen Vergleich aushalten mit der trefflichen Vorstellung des Residenztheaters. Und doch verfügt diese Bühne über Spieler von Rang. Colla Jessen ist ein Darsteller von Wucht und knorriger Fülle, obschon seine eckig unliebenswürdige Art manchen abstoßen mag. Gustav Waldau, für den die Hofbühne noch keinen Ersatz gefunden, ist von Eleganz und Frische und sieghafter Laune. Friedrich Carl Peppler versteht mit kräftigen, theatersicheren Linien seine Figuren zu zeichnen. Die Schaffer, eine Spielerin von seltsam würfigen, geschmeidigen Gliedern, weiß die Menschen, die sie gestaltet, mit einem traumschweren Dunst zu umbannen, sie zu ergreifender Symbolik emporzurecken. Alma Lind charakterisiert mit kluger, würziger, unverbrauchter Kunst.

Das Volkstheater, das eine Zeitlang mit gestrafften Kräften Werte zu wirken strebte, ist zu einem künstlerisch belanglosen Geschäftstheater geworden.

So hoffen wir nach einem kargen Winter auf den Früchte bürgenden Sommer Max Reinhardts.

Max Reinhardt / von Hermann Bahr

Venedig-Lido, 9. 6. 09

Lieber Siegfried Jacobsohn!

Herr Dr. Paul Legband hat mich für eine Schrift über das Deutsche Theater, die er plant, um ein Porträt Max Reinhardts ersucht, dieses aber dann nur teilweise zulassen wollen. Das kann nun wieder ich nicht bewilligen, weil ich der Meinung bin, ein Porträt wirke nicht richtig, wenn ihm der Kopf abgeschnitten wird. Es erscheint also in jener Schrift nicht. Da ich aber weiß, daß in Berlin über derlei gleich gern etwas viel getratscht wird, und fürchten muß, man werde verbreiten, ich hätte weiß Gott was Ungeheuerliches über Max Reinhardt gesagt, wäre mir lieb, wenn Sie's, mit diesem Brief, in der Schaubühne bringen wollten. Wer lesen kann, wird ja daraus die reine Sympathie vernehmen, mit der ich Reinhardten immer ergeben bin.

Herzlichst

Hermann Bahr

Max Reinhardt, den man sich gern als einen Gewaltigen mit groben Tatzen denkt, ist eher ein Schüchterner auf leisen Zehen. Wenn er sich öffentlich zeigen soll, machts ihn verlegen, und wenn er gar einmal öffentlich reden soll, läuft er davon. Auch unter Freunden, wenn er sich sicher fühlt und zutraulich wird, schweigt er lieber und läßt die andern los. Er hat nichts vom Redner; er ist ein Hörer. Horchend sitzt er und neigt sich vor, in den Rauch seiner großen Zigarre gehüllt; und so kann er stundenlang bleiben, diesen Rauch und jene Reden einsaugend. Ein Hörer ist er und horcht mit allem, was er hat; mit den Ohren, mit den Augen, mit der Nase, mit dem offenen Mund und mit der Haut selbst scheint er zu horchen, alles wird ihm zum Gehör. Wenn dann, gelb und grau, der Morgen kommt,

sind die andern ausgeronnen und entleert, er aber hat sich vollgepumpt und geht mit ihren Kräften angefüllt nach Hause.

Paradox (denn wenn man einen Menschen bloßzulegen sucht, wird es immer paradox, weil doch auch die Erde, die man dann wegkratzen muß, mit zu seinem Wesen gehört) könnte man von Reinhardt sagen, der eigentliche Reiz seiner Persönlichkeit bestehe darin, keine zu haben, sondern sich aus allen Persönlichkeiten seiner Generation erst eine eigene zu machen. Was irgend in einem der zwischen 1875 und 1885 geborenen Deutschen sich an Wünschen, Hoffnungen, Sorgen jemals geregt hat, wittert er gleich, um es sich gierig anzueignen. Nichts freut ihn mehr, als wenn er sich wieder einen neuen Menschen öffnen und ihn in sich einlassen kann. Wie der Don Juan d'Andrades die Maccaroni, so frißt Reinhardt Seelen, und nichts ist lustiger als ihm zuzusehen, wenn er gerade wieder eine verspeist hat und nun langsam verdaut. Und niemals ist er merkwürdiger, als wenn er eine Zeit keine gefunden und Hunger hat. Es scheint ihn zu ängstigen, er sperrt Mund und Nase weit auf, und es treibt ihn ruhelos herum. Und kaum einer hat sich in den letzten zehn Jahren in der deutschen Kunst gezeigt, den er nicht ausgespürt, und dem er nicht nachgesetzt hätte, bis er ihn verschlungen hatte. Um aus dem Vergleich zu treten und es ganz ungeschmückt zu sagen: Reinhardt hat selbst keinen persönlichen Ton in die deutsche Kunst gebracht, aber durch eine seltsame Kraft, jeden persönlichen Ton, der in seiner Generation irgendwo zu vernehmen war, anzuziehen und aufzunehmen, ist er ihr Sammler geworden, und indem alle diese persönlichen Töne, sonst so weit verstreut und einander fremd, sich nun in ihm zusammenfanden, ist aus ihnen doch etwas ganz Neues, etwas Eigenes, etwas Persönlich-Reinhardtisches geworden.

Und auf eben diese Art ist er auch der große Regisseur geworden.

Auch als Regisseur hält er sich ganz still und scheint zuerst eher ein bißchen verlegen. Er hat nicht das laute Kommando, und es muß schon sehr arg zugehen, bis er einmal schreit. Meistens sitzt er gelassen vorn an seinem Tisch, ein wenig vorgeneigt und horchend. Hat er einmal einem was zu sagen, so steht er auf, geht still zu ihm hin und sagts ihm ins Ohr. Will dieser antworten, weil er es anders meint, so hört er ihm willig zu, und es wird nun so lange versucht, bis er den Schauspieler oder der Schauspieler ihn überzeugt. Hat der Schauspieler ihn überzeugt, so macht er es dem Schauspieler vor: er macht dem Schauspieler das, was der Schauspieler will, nun auf eine Art vor, die dem Schauspieler selbst wirksamer als die eigene erscheint, und deswegen arbeiten die Schauspieler so gern mit ihm, weil sie das Gefühl haben, daß er ihnen nichts aufdrängt, sondern ihnen nur dazu verhilft, für ihren eigenen Sinn den rechten Ausdruck zu finden. Auch dies aber geschieht stets mit einer sonderbaren Heimlichkeit, er inszeniert ins Ohr; die andern auf der Bühne stehen unbekümmert herum, und wer unten sitzt, hört es kaum. Und dann geht er wieder ganz still an seinen Tisch zurück und sitzt wieder, auf sein Buch

vorgeneigt, horchend. Sein Buch hat er meistens auf der ersten Probe schon fertig. Im Sommer, auf dem Lido, macht er es am liebsten bereit, im Sand vor seiner Capanne; aus nassem Sand habe ich ihn einmal dem Kolo Moser die Dekorationen des Julius Cäsar aufbauen sehen. Kommt er im Herbst zurück, so bringt er alles schon mit. Das ganze Stück steht vor ihm, die Drehbühne ist eingeteilt, jede Stellung und jede Gebärde zu jedem Wort aufnotiert. Er ist fertig, bevor er beginnt; und jetzt fängt er aber eigentlich erst an: das ist sein Geheimnis. Es gibt nämlich Regisseure, die fertig sind, wenn sie beginnen, und andre, die, wenn sie beginnen, auf der Bühne erst anfangen: er ist diese beiden Regisseure zusammen. Jene, von der ersten Art, erschaffen die Vorstellung daheim, bei sich allein: auf der Bühne führen sie dies dann blos aus. Auf der Bühne ist ihre einzige Sorge noch, den wirklichen Schauspieler, den sie nun vor sich haben, in den idealen Schauspieler zu verwandeln, von dem sie bei sich daheim die Rolle gesehen haben. Und sie verwenden ihre ganze Kraft darauf, jenem realen Schauspieler diesen imaginären abzuringen, wobei es nun natürlich ohne Vergewaltigung nicht abgeht, dafür aber die höchste Geschlossenheit der Darstellung erreicht wird. Die Regisseure von der zweiten Art haben das Stück innerlich bei sich noch gar nicht aufgeführt; sie überlassens zunächst den Schauspielern, es ihnen einmal vorzuspielen, und diese Vorstellung, die so vor ihren Augen durch die Schauspieler entsteht, nehmen sie dann als gegeben an und achten nun nur, einen Schauspieler auf den andern so zu stimmen, einen Schauspieler an dem andern so zu schleifen, daß am Ende das Produkt dieser vielen schauspielerischen Eigenarten doch auch lebendig zusammen wachse, wodurch denn nun freilich der einzelne Schauspieler zur höchsten Entfaltung seiner Kraft angereizt, im ganzen aber das Gefüge leicht locker wird. Reinhardt ist von beiden Arten. Zuerst führt er das Stück aus eigenem auf, im Sand auf dem Lido. Dann läßt er es auf der Probe von seinen Schauspielern aufführen, aus ihrer Kraft. Nun hat er zwei Vorstellungen, seine und ihre. Und nun fängt er eigentlich erst an, nun sieht man, wie ihn das Fieber packt. Denn aus diesen beiden Vorstellungen, aus seiner eigenen und aus der der Schauspieler, jetzt erst eine dritte zu machen, das Kind jener beiden, ist seine Leidenschaft, die in der Heftigkeit ihres Wähnens und Wollens manchmal fast etwas Erotisches hat. Ich habe es erlebt, daß er zwei Tage vor der Premiere alles umgeworfen und noch einmal von vorn begonnen hat, weil ihm jetzt plötzlich erst das Kind erschien. Worüber sich dann die Leute zuweilen wundern und mancher schon ärgerlich geworden ist.

Schauspieler, Dichter, Maler, schließlich alle Menschen, die er berührt, erleben mit ihm dasselbe. Indem er sich ihrer gierig zu bemächtigen sucht, treibt er alles aus ihnen heraus, meistens zu ihrer eigenen Verwunderung mehr, als sie sich selbst jemals zugetraut hätten, und preßt sie ganz aus und saugt sie ganz ein. Er ist ein großer Menschenfresser und — die Gefressenen leben davon.

Reinhardts Chorregie / von Julius Bab

Ist der Regisseur ein ‚Künstler'? Ganz gewiß, wenn man ‚Kunst' in einem weiten Sinne versteht, als das Sichauswirken, die Weltbezwingung einer großen Persönlichkeit: dann darf man, wie den Staatsmann, den Feldherrn, auch den Regisseur einen Künstler nennen. Aber nimmt man das Wort im engen, eigentlichen Sinn: eine Schöpfung, die dadurch geschieht, daß eine Persönlichkeit ihre ganze Welterfahrung, die vielverschiedenen Eindrücke der Wirklichkeit in einem einzigen Material zum Ausdruck bringt, die ganze Vielfalt des Lebens ungeheuer verengend und verstärkend in einer neuen, gleichsam einsinnigen Welt — dann ist der Regisseur nicht ein einseitig Besessener wie Musiker, Maler, Dichter und Schauspieler, nicht Künstler. Denn der Regisseur darf eben jenes leidenschaftliche Aufgehen in einem einzigen seelisch-sinnlichen Material nicht kennen; er soll ja durch allseitige Einfühlung und organisatorische Kraft gerade das Gleichgewicht der musikalischen, optischen, sprachkünstlerischen und mimischen Kräfte innerhalb des Theaters verbürgen. Aber auch an den einzelnen Materialien seines Theaters kann der Regisseur nicht aus eigenem Innersten freigestalten. Er kann dem Maler Ziel und Grenze setzen, er kann des Schauspielers Leistung retouchieren, abdämpfen oder befeuern, entfalten und beschränken: die eigentliche Tat ist nicht sein; das, was entscheidet, bleibt jedesmal außer seiner Macht. Aber zwischen das tote Material, zu dessen Belebung der Regisseur fremder Künstlerhand bedarf, und das lebendige Menschenmaterial, aus dem heraus ein fremder Künstlerwille arbeitet, der den Willen des Regisseurs immerfort bedingt, hemmt, bricht — zwischen diese zwei stellt das Theater einen gleichsam halblebendigen Stoff: ein Menschenmaterial, das ohne eine fremde Hand der Wille eines Organisators bewegen kann, und das dabei keinen eigenen Künstlerwillen beachtungheischend aufpflanzt. Das ist die Statisterie, der Chor. An diesem Material vermag am allerehesten der Regisseur wirklich zum Künstler zu werden, hier vermag er (an einem Punkte der großen theatralischen Organisation wenigstens) seinen Willen unmittetbar und fast schrankenlos in fühlbare Form umzusetzen. In der Behandlung der Statisten — als Ensemble, als Masse, als Chor — muß die Persönlichkeit und die Kraft eines Regisseurs am reinsten, am sichtbarsten zum Ausdruck kommen.

Tatsächlich ist auch bei dem stärksten Regietalent, das sich in den letzten Jahrzehnten in Deutschland entfalten durfte, bei Max Reinhardt, der sinnfälligste, betont eigenartigste Teil seines Werkes die Chorregie. Selbstverständlich bleibt seine eigentliche Leistung der kulturelle Instinkt und die organisatorische Kraft, die ihn befähigten, die verwandten Elemente neuer Malerei, Poesie und Schauspielkunst anzuziehen und zu einem modernen Theatergebilde ineinanderzuwirken. Reinhardt schuf (um in Ermanglung eines bessern das schon eingeführte Schlagwort zu brauchen) das ‚neuromantische'

Theater und damit eine Ausdrucksform, die, wie man über ihre Kräfte und Schwächen urteilen mag, der Zeit ein Bedürfnis, ein notwendig zu erreichender Punkt war. Dies ist seine Tat. Aber innerhalb dieser vielumfassenden Arbeit ist an keinem Punkte Reinhardts persönliches Temperament so unmittelbar schöpferisch geworden, so ungehemmt und revolutionär hervorgetreten, wie in der Behandlung der Statisterie: in der Chorregie.

Dem Schauspieler Max Reinhardt, der nun seit Jahren ganz hinter den Spielleiter zurückgetreten ist, waren vor allem zwei Gaben eigen: eine große Erfindungsgabe, um mit hunderterlei kleinen Gesten und Gebärden die Existenz, das Alltagsleben gleichsam, eines Menschen zu malen, und eine dumpfe, unheimlich schwellende, jäh entladende Kraft des Ausbruchs, eine schwere, durchschlagende Akzentsetzung. Diese beiden Grundkräfte: eine überaus einfallsreiche pantomimische Phantasie und eine klare Kraft theatralischer Akzentuierung finden ihre reifste Entfaltung heute in Reinhardts Choristenführung.

Das Aufgebot eines reichlichen Statistenvolkes ward zu den Zeiten der Meininger schon an sich als eine Errungenschaft empfunden, und ein Viertelduzend gut eingedrillter taktmäßiger Bewegungen galt vollends als Triumph stilvoller Massenregie. Wenn späterhin der Naturalismus versuchte, die uniformen Exerzitien in eine unregelmäßige Bewegtheit aufzulösen und eine natürlich wirre ‚Lebendigkeit' zu realisieren, so war das der äußerste Punkt, den Regiekunst in Deutschland erreicht hatte — vor Reinhardt. Der aber hat diese tote Statistenmasse mit dem Feuer eines leidenschaftlichen Willens durchglüht, hat sie flüssig gemacht und in Formen von vielfacher, phantastischer Erfindung gegossen. Der kasernenartige Drill hört ebenso auf, wie die lediglich zu Unruhe angehaltene natürliche Losgelassenheit der Masse, und eine starke, planvoll differenzierende Durchbildung greift statt dessen Platz.

Dreierlei ganz verschiedene Bedeutung kann die Menge im dramatischen Gebilde haben: sie kann (für Augenblicke) selber die Szene beherrschen, ihr buntes Leben kann (wenn auch natürlich nur als Folie für die Individual-Schicksale des Dramas) Selbstzweck der Darstellung sein; die Menge kann ferner als Gegenspieler eines Akteurs auftreten, als geschlossene Gruppe, die, von einem Willen durchfärbt, mit einem Partner Zwiesprache hält; und die Menge kann schließlich farbloser Hintergund einer von ‚Personen' geführten Szene sein, zur Resonanz, zur Tonverstärkung hineingesetzt. Die theatralische Erfindungskraft Reinhardts wird jeder dieser drei Arten gerecht.

Vor allem ist es Shakespeare, bei dem Volksszenen, geschriebene und blos angedeutete und füglich zu interpolierende, zu Zeiten die Szene beherrschen, um mit ihrer vielfältig schimmernden Bewegung ein letztes Band äußerster Lebensfülle zwischen den Aktionen zu spannen. Und hier entfaltet nun Reinhardt seine außerordentliche (auch in seiner Schauspieler-Regie höchst bemerkenswerte, dort aber natürlich schwer zu kontrollierende!) pantomimische Erfindungsgabe. Unerschöpflich ist seine Phantasie beim Werk,

festlich prunkende und derbbanale, wildberauschte oder heimlich-zarte Gruppenspiele: Aufzüge, Serenaden, Begegnungen, Spaziergänge, in Romeos Verona oder Shylocks Venedig durch die Straßen zu bewegen. In den Komödien gehen die Pantomimen aus einem gröbern Ton lustig-robuster Erfindung. Zumal in ‚Was ihr wollt‘, wo die vorüberhuschenden Ausschnitte der Drehbühne die gesprochenen Szenen des Fastnachtsspiels durch pantomimische Bilder zu lustig traumhaftem Ganzen verbinden, da dichtet Reinhardts Phantasie für Schauspieler wie Statisten Szenisches von sinnfällig derber Lust: neben Junker Bleichenwangs Springübungen, Malvolios Toilette, Mariens Verlobung sehen wir noch das Bühnenvolk in ergötzlich eingestimmten Szenen, bei Bauerntanz, Maskenzug, Kirchgang. Bei den Krähwinklern werden all die Massenauftritte des revolutionierenden bier- und kaffeetrinkenden Volkes in die komische Symmetrie steifer Biedermeier-Linien gebannt. In den ‚Räubern‘ ist — fast mehr noch, als die in hundert Einzelerfindungen belebten, zu düsterm Waldweben abgestimmten Banditenszenen es sind — die erste Szene der Libertiner im Wirtshaus bewundernswert: wie sich hier während der minder belangvollen Dialoge und dann während Spiegelbergs Verführerreden in immer neuen Gruppierungen und Lauten, derben Späßen, fahrigem Gezänk, die wildverdrossene, rüde und gärende Laune der Schar enthüllt, um schließlich bei Spiegelbergs Vorschlag tumultuarisch zu explodieren. Und als Höhepunkt Reinhardtischer Chorführung in einer selbständigen Massenszene muß der Schluß der ‚Lysistrata‘ gelten: der Jubel der befreiten, dem Eros wiedergegebenen Stadt. Paare jagen über die Bühne, fliehen sich, fassen, umschlingen sich; Reigen bilden sich, verschlingen sich, wirbeln rundum, lösen sich und stieben davon; bacchantische Scharen taumeln lachend und lärmend vorbei — und während dessen erwachen hinten in der verdämmernden Stadt überall die Lichter; fern steht ein Getöse auf, vermischt sich dem Lachen und Schreien der Gruppen auf der Szene, schwillt mächtig an, und schließlich schlägt von allen Seiten her ein orgiastischer Lustschrei wie riesige Wellen zusammen. Und der Vorhang fällt — über einer mächtigen Dichtung Max Reinhardts, der einzigen wahrhaft künstlerischen Pantomime, die ich je sah.

Nicht minder erfinderisch, nicht minder stark ist Reinhardts Chorregie, wenn es gilt, die Masse als eine aktive Einheit einem Spieler entgegen zu stellen. Hier hat er ein höchst entwicklungsfähiges Vorbild aufgestellt in der schönen Aufführung von Hofmannsthals ‚Oedipus und die Sphinx‘. Die Masse gegen Kreon und die Königsfrauen hinter ihrem Sprecher in vier unsichtbar abgeteilten Chören von verschiedener Stimmfärbung: jeder dieser Chöre brachte seine Rufe in vollendet klarem Unisono, und ihre Vierfalt verschlang sich dann zu einem musikalisch abgetönten Ensemble, in dem Differenzierung und straffe Einheit zugleich waren. Der denkbar glücklichste Ausdruck für eine einheitlich handelnde Menge und ein stilistisches Novum, das für die Reproduktion griechischer Chöre eine neue Möglichkeit erschließt und sogar auf die dramatische Produktion höchst anregend wirken könnte.

Schließlich das Volk als Staffage, als Hintergrund, als Resonanzfläche. Selbst hier in der bislang unangetasteten Domäne des ‚Rharbarber'-Gemurmels und ‚Heil'-Gebrülls war Reinhardt schöpferisch: er gab der Menge etwas imposant Urtümliches, einen unheimlichen Naturzug wieder durch den elementaren, ekstatischen Unisonoschrei, den er ihr entlockte — eine Art Wolterschrei der Masse. Zuerst brach er als Jubel los im ‚Kaufmann von Venedig', plötzlich, aus atemloser Spannung, als Porzia ihrem Spruch die entscheidende Wendung gibt. Dann kam er im ‚Wintermärchen' als Gipfel eines lang anschwellenden, unheimlich wachsenden Murmelns in der Gerichtsszene beim Auftritt der Königin, als ein Ausdruck der Liebe und des Zorns. Gewisse Worte (etwa: „die Königin" oder: „sie kommt") brechen auf, laufen weiter, breiten sich über die Menge, wachsen rapide, beängstigend an in Tempo und Tonstärke — und plötzlich schäumt es auf und überschlägt sich: der Schrei ist da. Eine Organisationskraft ohnegleichen hat hier im unpersönlichen Menschenmaterial sich ein Instrument zur allerwuchtigster theatralischer Akzentsetzung geschaffen.

So werden die Grundzüge des Schauspielers Reinhardt: die mimische Detail-Phantasie und die dumpf-elementare Ausbruchskraft am Werk des Chorregisseurs wieder sichtbar. Man hat, zuweilen wohl mit Grund, gesagt, daß in gewissen Reinhardtschen Inszenierungen unter der Kraft und Wucht der Massenführung die Schauspielkunst des Akteurs verschwindet. Aber dergleichen wird ganz unvermeidlich sein in allen Fällen, wo nicht ganz große, ganz elementare schauspielerische Persönlichkeiten dem Impetus dieses erfindungsgroßen und elementarstarken Regisseurs die Wage halten. Bekämpft werden dürfte dies Mißverhältnis jedenfalls nur durch die Heranziehung stärkerer schauspielerischer Persönlichkeiten, wie sie Reinhardt ja auch in steigendem Maße gelingt; keineswegs aber dürfte der Preis die Unterbindung einer so individuellen Schöpferkraft sein, wie sie in Reinhardts Chorregie zum Ausdruck kommt.

Im Verlag Georg Müller zu München erscheint dieser Tage, herausgegeben von Dr. Paul Legband, eine Festschrift über das Deutsche Theater. Sie enthält neben zahlreichen ganzseitigen Bildbeilagen — Dekorationsskizzen, Szenenaufnahmen und den Porträts Max Reinhardts und der bedeutendern Schauspieler und Schauspielerinnen des Deutschen Theaters — und neben Beiträgen von Hugo von Hofmannsthal, Maximilian Harden, Georg Brandes, William Archer, Oscar Bie, Josef Ruederer, Willi Handl, Max Osborn, Alfred Roller, Hermann Heijermans, Maurice Maeterlinck, Friedrich von der Leyen, Frederik van Eeden und andern auch den vorstehenden Aufsatz.



Brief an einen Arzt/ von Peter Altenberg

Lieber Herr Doktor Rheinboldt in Kissingen!

Ich danke Ihnen für Ihren sehr interessanten Essay über Stoffwechselerkrankungen.

Ich kann nie von der Idee abkommen, daß die Zukunft der Medizin von einem idealen Zusammenwirken eines absolut gläubigen Arztes und eines mit Intuitionen begabten, absolut wahrheitsvollen Patienten abhängen werde!

Wenn etwa jemand sagte: „Herr Doktor, meine Zustände werden im Restaurant A. schlimmer, im Restaurant B. jedoch besser —“, so muß der Arzt es als eine merkwürdige und für ihn überaus interessante, ja vielleicht sogar wertvolle Mitteilung auffassen, nur ein wenig gehemmt von einer mäßigen und höchst naturgemäßen Skepsis. Er muß sogleich an die Mysterien des nervus sympathicus denken. Ich war sechs Wochen lang in einem Kurort, unter günstigsten Bedingungen, kam von Tag zu Tag mehr herab, behauptete, daß ich erst an meinem Eck-Stammtisch in einem Gartenrestaurant in Wien die Krisis werde überwinden können. Die Aerzte erklärten es für eine idée fixe. Endlich setzte ich es durch, und an dem ersten Abend in Wien wurde ich von acht Uhr abends bis halb zwölf Uhr nachts an meinem Stammtisch von allen Verfallszuständen geheilt und erhielt die innern und äußern Elastiziäten eines Siebzehnjährigen wieder. Da sagten die Aerzte: „Siehe, das ist eben die Reaktion infolge der sechswöchentlichen vorausgegangenen Kur!“ Da weinte ich direkt über das Entêtement der menschlichen Gehirne, die deshalb allein nicht vordringen können zu neuen noch unerkannten und wichtigen Wahrheiten!

Hat je ein Arzt einem Patienten gesagt: „Ich werde Ihnen in der berühmten Zuchtanstalt ‚Cäsar und Minka‘ in Zahna oder ‚Fuchs‘ in Prag einen edelrassigen Hund besorgen lassen, und dem widmen Sie, bitte, Ihre ganze innere Zärtlichkeit!? Er wird Sie von vielen Melancholien abbringen können, Sie werden eine Art von Lebenszweck finden in der Betreuung des edlen anhänglichen Tieres, sein getreuester Blick wird Sie beleben, stärken, ja mit dem Dasein wieder in Einklang bringen! Die Erhaltung Ihres eigenen kranken Ich wird Ihnen nicht mehr allzu kostbar erscheinen, und das Winseln Ihres getreuen Begleiters wird Ihnen wichtiger erscheinen als Ihre armseligen Leiden! Ihre liebevolle Selbstlosigkeit wird Ihnen Kraft spenden!“ Nein, das hat noch kein Arzt seinem Patienten verordnet. ‚Sympathie‘ ist das Machtmittel der Nerven, es erhält Wärme und Leben; ‚Antipathie‘ enthält Kälte und Tod. Erziehung ist also eigentlich nichts andres als es durchsetzen, daß einem wertvolle Dinge sympathisch, wertlose unsympathisch werden! Eine Frau, zum Beispiel, liebhaben und betreuen, die es ästhetisch, seelisch, ethisch und geistig nicht wert ist, bedeutet eine unermeßliche Schwächung der gesamten Lebensenergien eines kultivierten Mannes!

Er wird nach einiger Zeit gebückt gehen und schwerfällig, das Auge wird seinen lebendigen Schimmer verlieren, er wird notdürftig und ohne Spannkraft den Pflichten des Daseins nachkommen. Er hat eine ‚taube Nuß‘ gefunden und gehegt. Gott wünscht das nicht. Er sendet in seinem Unmute deshalb Melancholie und Stoffwechselerkrankung. Dieser Brief ist vielleicht überhebend und daher inkorrekt, aber er ist aufrichtigsten Herzens, aufrichtigsten Denkens wollte ich sagen, was bedeutend mehr ist! Ihr P. A.

Knickebein / von Gustav Meyrink

Eine nervöse Trilogie

III

Die schwarze Kugel

Personen:

Srî Gorakh-Nath, ein heiliger Büßer aus Nepal
Radschéndralalamitra, ein Brahmane aus Nepal
Der Impresario
Medizinalrat Professor Dr. Mostschädel
Ein unbekannter Philosoph

Major Topf, Edler von Feldrind	Infanterie-	Offiziere
Hauptmann Bortdiener	Infanterie-	
Oberleutnant Katschmatschek	Artillerie-	
Leutnant Stankovits, Edler von Säbelkrampf.	Kavallerie-	

Taußig, Berichterstatter und Experte für psychologische Fragen
Popper, Kommis
Klabber, Handlungsreisender
Publikum: Gelehrte, Damen und so weiter
Zwei Diener

Zeit: Gegenwart. Ort: eine Hauptstadt des Kontinents.

Die Szene stellt einen Saal — Experimentiersaal, Konzertsaal oder dergleichen — dar. Im Vordergrund ein bis zwei Reihen Stühle mit den Lehnen zum Publikum; an den Seiten ist genügend Raum für Stehplätze gelassen. Im Hintergrund, der groß schwarz-weiß (Marmor) kariert sein kann, hängt markiert über einem Podium, das in der Mitte steht und gut für drei bis vier Personen Platz hat, eine große schwarze Schultafel. Ihr Zweck ist lediglich, die durch einen in Mannshöhe angebrachten Vakuum-Cleaner gegen Schluß des Stückes erfolgende Saugtätigkeit zu verbergen, das ist: das durch scheinbare Zugluft erfolgende Eingesogenwerden von Papierschnitzeln, Damenschleiern, sowie auch das Verschwinden der Säbelklinge. Die markierte Schultafel kann natürlich durch beliebige andre zweckdienliche Vorrichtungen ersetzt werden, zum Beispiel: durch schwarze fächerförmige Sofitten.

Neben dem Podium links und rechts je eine Türe. Durch die linke tritt der Impresario ein, durch die rechte kommen die beiden Inder. Außerdem sind seitlich an der Bühne links und rechts die Eingänge für die Zuschauer.

Zwei livrierte Diener geleiten das (erlesene) Publikum herein.

Die beiden Inder sind immerwährend in feierlicher Ruhe und bilden durch vollkommene Gelassenheit wie durch hohen Wuchs und vornehme Gesichtszüge einen starken Kontrast zu den Europäern. Der eine von ihnen ist ein Yogi oder Gosaïn, am besten nackt, blendend rotes Lendentuch, Kopf kahl, das Gesicht schneeweiß geschminkt, um den Hals (bis zu den Rippen herabhängend) eine dreireihige Kette aus schwarzen oder roten kirschengroßen

Beeren. Der Brahmane in der bekannten Toga, ohne Turban. Beide tragen an den Stirnen das gemalte heilige Tilakzeichen (ein großes V).

Taußig, Popper, Klabber sprechen jüdischen Jargon, aber diskret, ja nicht zu dick auftragen.

Der Vorhang geht auf. Allmählich füllen Zuschauer (Zivil) den Saal von rechts und links. Es ist der Regie und den Darstellern überlassen, ihnen die humoristischen Masken bekannter Persönlichkeiten zu geben oder anderweitig komische Episoden zu arrangieren.

Taußig (tritt ein, mustert mit wichtigem Blick das Publikum und macht sich Notizen, begibt sich auf einen Stehplatz)

Popper (gleich hinter ihm Klabber, eintretend, bemerkt Taußig, geht auf ihn zu, sehr erstaunt, ihn zu sehen): Servus, Taußig, Du bist hier?

Taußig (unangenehm berührt, herausplatzend): Nein! (Sich schnell verbessernd) Da— da— das heißt, ja!

Popper (Klabber und Taußig einander vorstellend): Herr Klabber Exportreisender bei uns, Herr Taußig, früher bei der Korrespondenz bei uns — —

Taußig (laut verbessernd): Berichterstatter und Experte für Welträtsel und metaphysische Fragen.

Popper (neugierig — erstaunt): Du bist nicht mehr beim Geschäft??

Taußig (ebenfalls erstaunt): No natierlich! (Sich schnell verbessernd) Da— da— das heißt: nein! (Greift, um dem Thema eine andre Wendung zu geben, eilig in die Rocktasche, holt eine Zigarre heraus und bietet sie Popper an): Rauchst Du á Zigaare? (Popper nimmt sie, steckt sie in die Tasche, bietet Taußig und Klabber aus einem Papier Zigaretten an. Taußig nimmt drei Stück und steckt sie in die Westentasche. Klabber lehnt deutlich ab, zieht eine Dose, nimmt eine Art Bonbon heraus und schiebt ihn ostentativ hinter die Lippen)

Popper (neugierig zu Klabber): Bitt Dich, Klabber, was eßt Du da?

Klabber (zu Taußig, großartig): Bethel — ich war doch zwei Monat in Indien auf der Tour — nicht e geschlagene Stund kann ichs ohne Bethel aushalten. (Das Eintreten einer äußerst vornehm aussehenden Dame, die sich gelassen zu ihrem Sitzplatz begibt und allgemein Aufsehen erregt, stört eine Minute das Gespräch)

Popper (neugierig zu Taußig): Wieso bist Du jetzt eigentlich nicht mehr bei der Braansch (Branche)?

Taußig (erregt): Ich hab Dir doch scho' gesagt, ich bin jetzt Experte — (Das Eintreten des Majors, des Hauptmanns und des Oberleutnants stört wiederum das Gespräch und lenkt die Aufmerksamkeit der Redenden ab. Die drei Eintretenden sehen enorm dumm aus. Der Major hat unten an den Hosen harmonika-artig zusammengeschobene Falten und Hosenschoner. Er sowie der Hauptmann tragen nicht schwarze, sondern die früher üblich gewesenen hellblauen österreichischen Hosen. Die Stirnen der Drei sind

sehr niedrig. Der Oberleutnant hat überdies die schwarzen Haare ins Gesicht gekämmt und einen auffallend glatten, gefetteten Scheitel. Die Offiziere begeben sich auf die Stehplätze an der andern Bühnenseite — vis-à-vis den Kommis — und trachten mit den anwesenden Damen zu kokettieren)

Popper (zudringlich, hartnäckig, neugierig zu Taußig): Auf was herauf bist Du eigentlich von der Braansch weggegangen?

Taußig (erbittert): Ich hab Dir doch scho dreimal gesagt, ich bin jetzt Berichterstatter und Experte für Welträtsel und . . . . (Das geräuschvolle Eintreten des Leutnants Säbelkrampf unterbricht abermals das Gespräch. Der Leutnant geht an den Kommis vorbei zu seinen Kameraden)

Taußig (aufdringlich und ehrerbietig laut): Ich hab die Ehre, Herr Leutnant. (Der Leutnant geht vorüber und würdigt ihn keines Blickes. Popper und Klabber grinsen Taußig hämisch an)

Popper (hämisch zu Taussig): Du, mir kommt so vor, der hat gar nicht gedankt?!

Taußig (hastig, zerstreut tuend, zu Popper): Hast Du mich nicht vorhin gefragt, auf was herauf ich von der Braansch weg bin?! (Popper grinst ihm hämisch ins Gesicht)

Taußig (sich übersprudelnd): Was soll ich Dir sagen, Du weißt, ich bin doch mit dem Scheef (Chef) übereinander gekommen — Du kennst mich doch, ich laß mir doch nichts gefallen — der Alte is über der Cassa gegangen, hat mir meinen Gehalt auszahlen müssen, und ich hab ihm das Fakturenbuch hingeschmissen — no, und bin auf die Stund weggegangen. (Verlegenheitspause. Popper und Klabber stoßen sich und grinsen hämisch)

Taußig (fortfahrend): No — und dann hab ich mir e bißl die Welt angeschaut. (Erklärend) Ich war nämlich gut mit e Taschenspieler und mit den zusammen hab ich mir die Welt angeschaut. No, und mit den Vorkenntnissen in Metaphysik und so eingeweiht in den metaphysischen Problemen, no, und gar bei dem flüssigen Stil, den ich schon früher bei der Firma hatte — Du kennst mich doch — war es mir dann natürlich ein leichtes, bei einer der größten Tageszeitungen unterzukommen. (Eindringlich) No, und heinte — ich geb Dir mein Ehrenwort, wenn heinte e Streit entbrennt in den deutschen Ländern über die ‚letzten Dinge', wie man das so in Fachkreisen nennt, sprechen ich und Häckel das entscheidende Wort. (Das Eintreten des Impresarios schneidet seine Rede ab. Er ist in Frack, hager, totenbleich, steile Augenbrauen, hinkt leicht auf einem Fuß — kurz, sein Aussehen erweckt den Eindruck eines vornehmen Mephisto. Seine Manieren sind spöttisch gelassen, sein Stimmklang hat etwas schneidend Metallisches, seine beiden obern Eckzähne sind lang wie die eines Hundes und werden beim Reden zuweilen sichtbar)

Impresario (auf dem Podium): Hochansehnliche Versammlung! Meine schöne Damen! Meine Herren! Ab oriente lux — von Osten bricht

das Licht herein, so lautet ein alter Satz. (Spöttisch) Sein Sinn, ließ ich mir sagen, soll zwar noch ein andrer sein — doch als ich auf Reisen ging nach verborgenen neuen süßen Früchten für den verwöhnten Gaumen des verehrten (spöttisch) westlichen ‚Kulturmenschen', da trug ich ihn wörtlich in meinem Hirn, wie Sie es gewiß auch getan hätten. Ich suchte im Osten und fand — natürlich. Was ich Ihnen heute bieten kann, ich schmeichle mir, wird Sie alle höchlichst überraschen und — (leise spöttisch) amüsieren. (Kleine Pause) Oh mein, was wurde durch die Jahrhunderte hin prophezeit vom nahe bevorstehenden Untergang der Welt, und die Propheten sind zuschanden geworden! Immer hat sich ein neuer an der verglimmenden Glut seines Vorgängers entzündet, bis vielleicht — vor kurzem der letzte von ihnen — unrecht behielt. Vielleicht, wer weiß (lauernd) ist jetzt, wo es einmal nicht prophezeit ist, der Untergang wirklich nahe herbeigekommen. (Kleine Pause. Nachdenkend) Wenn man die Konsequenzen zu Ende denkt, die sich aus den Phänomenen ergeben, deren Zeugen Sie sogleich sein werden — fast möchte ich sagen, so ganz ausgeschlossen ist es nicht, daß er sogar — vor der Türe steht! (Kleine Pause) Doch nichts liegt mir ferner, als Befürchtungen in Ihnen zu erwecken, Befürchtungen irgend einer Art. (Kleine Pause) Ich möchte doch nur, daß Sie sich amüsieren. Oh mein! Wenn man alle Konsequenzen zu Ende denken wollte! Amüsieren ist besser — denken tut weh! (Grinst. Kleine Pause) Wie ich schon sagte, ich habe also gefunden, was ich suchte. Es ist eine undankbare Sache, glauben Sie mir, dergleichen verborgene Dinge an den Tag zu ziehen. Sie sind von den Hunden des Lichtes bewacht! (Höhnisch) Bildlich gesprochen! Und bringt man sie glücklich herauf in den klaren Schein (spöttisch) der modernen kritischen ‚Erkenntnis', man hat wenig Dank davon. Die Unaufgeklärten würden sagen, es ist das Werk des (lacht) Teufels — aber es gibt heute niemand mehr, der nicht aufgeklärt wäre. Man erklärt heute bereits das meiste durch Bauchrednerei — — —

Taußig (laut und beifällig): Sehr richtig! (Klabber spuckt heimlich seinen Bethel aus)

Impresario (macht eine tiefe Verbeugung): Wie ich mit Freuden sehe, bin ich trefflich verstanden worden. (Kleine Pause) Ich will Sie nun nicht mehr lange ennuyieren. (Kleine Pause) Seine Heiligkeit der Brahmane Radschéndralalamitra und seine Heiligkeit der Gosaïn Srî Gorakh-Nath werden sogleich erscheinen, um mit ihren Experimenten zu beginnen. (Er hält in seiner Rede inne und nimmt einige etwa kopfgroße Glaskugeln oder kugelförmige Flaschen, die ihm nach einander ein Diener bringt, in Empfang und stellt sie neben sich auf den Boden. Während er sich bückt) Es handelt sich — um — Sichtbarmachen — von rein gedanklichen — Vorstellungen. (Zum Diener) So — danke — noch eine — bitte — so das genügt.

Taußig (sofort nach den Worten Sichtbarmachen . . . laut): Oi weh!

(Ungeduldig; sieht auf seine Uhr; zu Popper) Servus, Popper! (Will sich entfernen)

Popper (erstaunt): Was is? Du gehst jetzt schon?

Taußig (zieht die Augenbrauen hoch; wichtig): No, was glaubst Du eigentlich! Ich muß doch für meine Zeitung den Bericht machen! (Grüßt mit der Hand Popper und Klabber herablassend, verläßt den Saal, dreht sich nochmals an der Türe um) Ich hab' die Ehre, Herr Leutnant.

Impresario (seinen Vortrag wieder aufnehmend, rein sachlich, abgespannt, verdrießlich): Es handelt sich bei den ersten Experimenten, die meine beiden indischen Freunde hier vor aller Augen sogleich anstellen werden, um Projektion des Gedankens in das Reich des Stoffes. Die gläsernen Kolben, die Sie hier sehen, enthalten Spuren eines weißlichen Pulvers, einer Mischung sogenannter Jodide. Dieser wohlbekannte chemische Stoff gelangt äußerst leicht zur Explosion; ein dünner Strahl Sonnenlicht genügt schon, sie herbeizuführen. (Klatscht dreimal in die Hände, die beiden Inder betreten, ohne zu grüßen, den Saal und das Podium. Der Impresario hängt eine der Kugeln an einen von der Decke herabhängenden Draht in Mannshöhe auf)

Klabber (deutet auf den Brahmanen, sucht sich so auffällig wie möglich zu machen; laut): Gott, den kenn' ich doch von Indien her. Mit dem bin ich doch sehr gut. (Popper grinst ihn an)

Impresario (fortfahrend): Seine Heiligkeit der Brahmane Radschéndralalamitra wird sich nun in Gedanken irgend eine Stadt, ein Portrait, eine Landschaft oder dergleichen vorstellen. Vielleicht ist jemand aus dem hochgeschätzten Publikum so gütig, irgend eine indische Gegend selbst vorzuschlagen, die Seiner Heiligkeit voraussichtlich bekannt sein dürfte? (Blickt fragend umher)

Die elegante Dame (flötet): Der Tadsch Mahal von Agra.

Impresario: Der Tadsch Mahal von Agra, o, sehr gut. (Fragend zu dem Brahmanen) The Tadj Mahal of Agra? (Der Brahmane nickt)

Impresario (fortfahrend): Seine Heiligkeit wird sich also das Gewünschte im Geiste vorstellen, sich in Gedanken ein klares Bild des Tadsch Mahal, dieses wundervollen indischen Schlosses, schaffen und festhalten! Der Asket Srî Gorakh-Nath wird sodann vermittelst einer gewissen psychischen seltsamen Kraft, die er sich durch jahrelange qualvolle Uebung zu eigen gemacht und vermittelst eines sogenannten Mantram, einer Beschwörungsformel, deren Worte nur jemand verstehen kann, der das Sanskrit vollständig beherrscht, (grinsend) eine Projektion des geschaffenen Gedankens aus dem Gehirn des Brahmanen heraus in diese Kugel hinein bewirken. Das Jodid explodiert — (zum Publikum, das unruhig wird) bitte ganz unbesorgt zu sein, es wird nicht knallen und ist vollkommen ungefährlich — das Jodid explodiert, und in dem sich bildenden Niederschlag von Rauch wird sich innerhalb des Glases das gewünschte Bild in strahlender Farben-

pracht zeigen. (Kleine Pause) Nach dem Glauben meiner beiden indischen Freunde ist der Gedanke eine lebendige Kraft, die sich vom menschlichen Körper loslösen kann und im Reich der Form und des Stoffes außergewöhnliche Veränderungen zu schaffen vermag. (Spöttisch) Ich bitte, diesen Glauben milde zu beurteilen und mit Nachsicht bedenken zu wollen, daß meine Freunde nur arme ungebildete Barbaren sind und sich bisher zu der lichtvollen materialistischen Weltanschauung des Westens noch nicht durchzudringen vermochten. (Grinst ein paar Sekunden lang. Zu dem Brahmanen, auffordernd) Your Holiness! (Der Brahmane tritt etwas näher an die Kugel heran, der Gosaïn tritt hinter ihn. Zwischen Kugel, Brahmanen und Gosaïn ist derselbe Abstand — je ein Schritt. Die beiden stehen eine Weile wie erstarrt. Die Zuschauer geraten nach und nach in einen sichtbaren Zustand höchster Spannung. Plötzlich wirft der Gosaïn beide Arme senkrecht in die Höhe, bleibt wieder eine kleine Weile unbeweglich so, dann senkt er einen Arm, mit der Hand fast den Hinterkopf des Brahmanen berührend, den Handrücken der andern Hand legt er an die eigene Stirn, rezitiert sodann in einem gleichbleibenden Ton folgendes Mantram in Sanskrit, die Aussprache ist hier vorgeschrieben):

Srî Gorakh-Nath: Lŏká-pără-lokesch — vēēschăm
Schăkrĭn-mŭtrēē, sămăh-wrĭjătăm

(Ein Funke blitzt in der Flasche auf, und gleich darauf zeigt sich in ihr ein buntes Bild. Das kann sehr leicht dadurch bewerkstelligt werden, daß die Flasche auf der vom Publikum abgewandten Seite vorher mit einem Bilde beklebt ist und im entscheidenden Moment vermittelst des von der Decke herabhängenden Drahtes oder Stabes schnell umgedreht wird. Große Erregung im Publikum. Ahs! und Applaus)

Impresario (hängt die Kugel aus und reicht sie ins Publikum): Ich bitte. (Die Kugel geht von Hand zu Hand, große Bewunderung)

Der unbekannte Philosoph (außer sich): Wahrhaftig! Der Tadsch Mahal von Agra, das Zauberschloß des Großmoguls Aurungzeb in seiner vollen überwältigenden Pracht. Der Kuppelbau aus bläulichem Weiß wie Kristallschnee, mit den schlanken Seitenminarets! Und hier das Spiegelbild auf dem schimmernden Wasserweg zwischen traumgeschmiegten Cypressen. (Mit tiefer Stimme) Ein Bild, wie der Dichter sagt, das dunkles Heimweh weckt nach den vergessnen Gefilden, die der Tiefschlaf der Seelenwanderung verschlungen!

Impresario (hat indessen eine zweite Kugel befestigt. Er wird vom Publikum umdrängt und mit Fragen bestürmt. Es höflich zurückdrängend): Ich bitte, ich bitte, das Experiment hält jeder Prüfung stand. Wollen Sie sich am besten nur selbst überzeugen. Wenn vielleicht eine allbekannte Persönlichkeit aus dem hochgeschätzten Auditorium sich selber heraufbemühen wollte — —? (Aller Augen richten sich erwartungsvoll auf Professor Doktor Moststädel, den außerdem seine Kollegen zu bewegen trachten, auf das Podium zu gehen)

Ein Gelehrter: Aller Augen ruhen erwartungsvoll auf Ihnen, Herr Kollega!

Mostschädel (sein Sträuben aufgebend; geschmeichelt): Nun denn, wenn es so allgemeiner Wunsch ist. (Steigt aufs Podium, von dem der Brahmane herunter steigt)

Impresario (zeigt seine Wolfszähne und sinkt vor spöttischer Hochachtung fast in sich zusammen): Oh! Herr Medizinalrat Professor Doktor Mostschädel in höchsteigener Person wird an dem Experiment teilnehmen!! — Oh! (Devot erklärend zum Professor): Es ist nichts andres nötig, als sich ein Gedankenbild lebhaft und mit möglichster Intensität vorzustellen. Alles andre — — —

Mostschädel (unterbrechend, herablassend): Unsereins ist intensives Denken wahrlich gewöhnt.

(Der Impresario macht eine entschuldigende Geste; tritt vom Podium herab. Mostschädel tritt vor die Kugel, wie vorhin der Brahmane; der Gosaïn stellt sich hinter ihn — alles genau wie beim ersten Mal. Der Funken blitzt auf; in der Flasche bilden sich eine Menge mißfarbiger Flecken. Mostschädel tritt stolz ab, der Impresario reicht die Flasche ins Publikum. Staunendes stummes Kopfschütteln, wie sie von Hand zu Hand geht. Mostschädel ist sehr verlegen. Eine kleine Gruppe Gelehrter betrachtet schließlich genau die Flasche und flüstert miteinander. Ein aristokratisch aussehender alter Herr tritt hinzu, sieht ihnen mit einer Lorgnette über die Schulter)

Der alte Herr (äußerst erstaunt): Aeh — äh — italienischer Salat!?

Der unbekannte Philosoph (mit dem Finger deutend, sehr ernst): Hier scheint die Materie gänzlich versulzt! (Bleibt mit dem Finger in Deutstellung)

Impresario (einfallend, rasch hinzutretend, unbefangen; es muß den Schein erwecken, daß er die soeben gesprochenen Worte nicht gehört hat): Hier schlagen sich bei medizinisch-wissenschaftlichen Gedankenbildern erfahrungsgemäß die Vorstellungen über Chemie und Physik nieder. (Die Gelehrten erschrecken heftig und stellen die Flasche weg. Der Medizinalrat ist äußerst verlegen. Schon vor seinen letzten Worten hat der Impresario wieder eine neue Kugel aufgehängt. Er steht auf dem Podium) Und abermals richte ich meine Bitte an das hochgeschätzte Auditorium (blickt auffordernd umher) — vielleicht eine der Damen? (Im Publikum herrscht beklemmende Stille. Die Offiziere stoßen einander)

Oberleutnant Katschmatschek (zu Leutnant von Säbelkrampf, halblaut): Stankovitsch, was meinst? Denk Du amol wos!

Leutnant Säbelkrampf (abwehrend, laut): Ah — i nöt! Mir is vüll z'vüll Ziwüll do! (Alles dreht sich nach den Offizieren um. Der Impresario fordert sie mit immer lebhaftern Gesten auf, auf das Podium zu kommen. Keiner will so recht)

Major Topf (gereizt zu seinen Offizieren): Na, aber ich bidde, ich bidde, doch einer von die Herren!!

Hauptmann Bortdiener (zum Impresario hinaufrufend): Sö, Dolmetscher, kann ma sich a wos Idealls denken? I wüll ma wos Idealls denken?

Impresario: Was soll es denn sein, Herr Hauptmann?

Hauptmann Bortdiener (sich unsicher unter seinen Kameraden umsehend): No — — no — — i wier holt an die ehrenrädddlichen Vurschriften — — denken!

Impresario (zögernd, verlegen): Hm, hm, ich fürchte, hm, Herr Hauptmann — daß dafür die Gläser doch nicht dick genug . . . (sich schnell verbessernd) — das heißt vielmehr nicht geeignet — nicht geeignet sind. (Unterdrücktes Kichern im Publikum)

Oberleutnant Katschmatschek (in plötzlichem Entschluß): Alsdann, laß mich, Kamerad.

Die andern Offiziere (erfreut): Ja, ja, laßt's n' Katschmatschek, dös is a scharfer Denker. (Oberleutnant Katschmatschek betritt das Podium, alles wiederholt sich so, wie das erste und zweite Mal, nur geschieht nichts in der Kugel. Der Gosaïn läßt die Hände sinken, sieht sich ratlos nach dem Brahmanen um, spricht dann mit ihm ein paar leise Worte, der Brahmane besteigt das Podium, stellt sich hinter den Gosain, macht mit diesem zusammen die gewisse wagrechte Handstellung — quasi die psychische Kraft verstärkend — und rezitiert mit ihm zusammen unisono das Mantram:

Loka-para-lokesch — veescham
Schakrin-mutree, samah-wrijatam

Abermals geschieht nichts. Die Inder lassen ratlos die Hände sinken, Katschmatschek sieht sich mit borniertem Ausdruck um. Der Brahmane winkt den Impresario zu sich und flüstert ihm etwas zu)

Impresario (läuft weg und bringt schnell ein weißes, seidenes Tuch. Dem Oberleutnant vorsichtig Stirn und Scheitel mit dem Tuch betupfend): Bitte um Entschuldigung, ich glaube, die Pomade isoliert! (Verläßt das Podium. Wieder strecken die Inder die Arme aus — diesmal ohne Mantram — man sieht, wie sich vor Anstrengung ihre Muskeln spannen und die Gesichter verzerren. Katschmatschek stiert dumm, mit offenem Mund auf die Kugel. Endlich ein starker Blitz im Glas (durch eine elektrische Vorrichtung) — nach seinem Erlöschen ist die Kugel pechschwarz. Die Inder sehen erst einander, dann die Kugel, dann den Oberleutnant in sprachlosem Erstaunen an. Vereinzeltes Kichern im Publikum. Der Impresario grinst teuflisch und verläßt schleichenden Schrittes, wenig auffällig den Saal durch die Türe, durch die er bei Beginn eingetreten)

Oberleutnant Katschmatschek (verlegen, lächelnd, vom Podium heruntersteigend, sich zu seinen Kameraden begebend): I glaub — dös Werkl — spüllt nimmer! (Seine Kameraden umringen ihn und bestürmen ihn mit

Fragen. Katschmatschek zuckt entschuldigend die Achsel ein ums andre Mal. Das Publikum ist voll Spannung und betrachtet höchst interessiert die Kugel. Auch die Inder starren hin. Zögernd steigen einige aus dem Publikum aufs Podium und betrachten die Kugel in der Nähe. Der unbekannte Philosoph berührt sie endlich zögernd; sofort zerschellt sie klirrend, doch an ihrer Stelle zeigt sich, nachdem sie hinter ihr versteckt und durch die schwarze Schultafel unsichtbar gewesen war, eine große schwarze Samtkugel. Am besten erscheint diese seitlich neben der Tafel — der bessern Sichtlichkeit halber. Hinter ihr tritt jetzt der Vacuum-Cleaner in Tätigkeit. Beim Klirren sind alle sehr erschrocken und haben das Podium fluchtähnlich verlassen; der Philosoph ist nur zusammengefahren, aber stehen geblieben und mustert jetzt neugierig den neuen Körper. Die beiden Inder stehen zusammengedrängt in der weitest entfernten Podiumecke und sehen vorsichtig von weitem zu)

Der unbekannte Philosoph (wie erklärend zum Publikum hinunter, das in äußerster Spannung, erregt zuhört): Unerhört seltsam! Die Glaswände der Flasche sind doch soeben deutlich hörbar zerbrochen (sucht mit den Blicken auf dem Boden), und kein Splitter ist mehr zu sehen. Es ist fast, als ob alles von diesem sonderbaren schwarzen Etwas eingesogen worden wäre! (Während ein leises Sausen hörbar zu werden beginnt, das ganz, ganz allmählich anwächst, am Schluß fast zu Sturmgebrause ausartet und von dem schwarzen Gegenstand auszugehen scheint — fortfahrend, ins Publikum) Hat vielleicht jemand ein Stück Papier bei sich? (Jemand reicht ihm einen Bogen weißen Papiers, der Philosoph nimmt ihn und nähert ihn vorsichtig der schwarzen Kugel, das Papier wird sofort hineingerissen — in den Vacuum-Cleaner — und verschwindet darin. Entsetzt) Es ist spurlos darin verschwunden! (Einige im Publikum springen erregt auf. Er hält die Hand hinters Ohr) Ich höre ein merkwürdiges Sausen! (Mehrere Gelehrte besteigen das Podium, stecken die Köpfe in die Nähe der Kugel und betrachten sie durch ihre Brillen. Der Philosoph, umherblickend) Wo steckt denn nur der Impresario? (Die Gelehrten nähern Gegenstände aller Art: Handschuhe, Taschentücher — alles wird hineingerissen und verschwindet darin. Immer näher stecken sie die Köpfe — plötzlich wird einem oder zweien von ihnen die Perücke hineingerissen. Tumult auf dem Podium. Der Philosoph, laut, angsterfüllt, zum Publikum) Ich rate jedermann auf das dringendste, augenblicklich den Saal zu verlassen, die Sache scheint von Sekunde zu Sekunde bedrohlichere Formen anzunehmen! (Das Sausen nimmt plötzlich sehr zu. Soweit dies durch den Vacuum-Cleaner und durch andre Hilfsmittel zu erreichen ist, werden alle denkbaren Gegenstände in den schwarzen Raum hineingerissen, Damenmantillen, Hüte, Schleier, Papierfetzen. Windstöße blasen über die Szene. Schreiend flieht das Publikum. Ehe es noch ganz draußen ist, springt der Leutnant auf das Podium, zieht seinen Säbel und sticht in sehr affektierter theatralischer Fechterstellung in Hochterzauslage in die Kugel.

Der Säbel wird sofort ebenfalls hineingerissen; dem Leutnant bleibt der Mund offen stehen)

Major Topf (ist beim Anblick des Vorgangs anfangs sehr zustimmend und ermunternd, beim Verschwinden des Säbels aber plötzlich von größter Angst gepackt, mit vibrierender Stimme): Jetzt dös geht zu weit, dös kann i nöt dulden, geh' mer, meine Herren, geh' mer. Biddde, ich bidde. (Läuft direkt davon. Die drei andern Offiziere drängen sich angsterfüllt in der linken Ecke der Rampe zusammen. Der unbekannte Philosoph hat sich in die rechte Rampenecke geflüchtet. Alle andern haben den Saal verlassen. Die beiden Inder zuletzt in gemessener Ruhe. (Plötzlich erlöschen die Lichter wie durch Windstoß. Es ist stockfinster)

Der unbekannte Philosoph (laut mit bebender Stimme): Barmherziger Gott, wie wird das enden?! (Wie als Antwort beginnt die Stelle, wo vordem die Schultafel war, zu phosphoreszieren. In ihrem Schein wird plötzlich die Silhouette des Impresarios mit Fledermausflügeln und phosphoreszierenden Augen so gespenstisch wie möglich, nicht etwa spaßhaft, sichtbar)

Hauptmann Bortdiener: Jessas Mar' and Josef! (Kleine Pause, falls im Theater gelacht wird)

Impresario (mit tödlichem Ernst, schneidend, mit gellender Stimme): Das mathematische, das absolute Nichts ist in der Kugel geboren worden! Und was sich jetzt vollzieht, ist blos naturnotwendige Folge. Alles an dieses Nichts Angrenzende stürzt unabwendbar hinein. Ebenfalls zu Nichts werdend! Und muß darinnen spurlos verschwinden — auf Nimmerwiederkehr. Das ganze Weltall, das Brahma schuf und Vishnu erhielt, muß nach und nach in diese Kugel stürzen! (Kleine Pause. Mit etwas veränderter Stimme und einer Armbewegung zu den Offizieren hin) So haben Sie mir einen langgehegten Wunsch erfüllen helfen, meine Herren! (Verschwindet plötzlich)

Hauptmann Bortdiener (weinerlich vorwurfsvoll): Jessas Mar' and Josef—Katschmatschek—Katschmatschek! — Um Gottes Wüllen! — Wos hast Dir denn eigentlich denkt? —

Oberleutnant Katschmatschek (weinerlich): I?! — No, wos mer sich halt a so denkt!

Vorhang fällt

(Sollte der Umstand, daß die vorkommenden Uniformen österreichisch sind, bei der Zensur nicht zu beseitigenden Schwierigkeiten begegnen, so behält sich der Autor die genaue Bestimmung und den Entwurf andrer grotesker Phantasie-Uniformen vor)

Den Bühnen und Vereinen gegenüber Manuskript. Das Recht der Aufführung ist nur vom Verlag Albert Langen in München zu beziehen.

Rundschau

Max Pallenberg

Wenn er im Spiel einen Augenblick innehielte und ins Publikum horchte, so würde er allerlei fruchtbare Anregungen für die schauspielerische Wiedergabe der absonderlichsten, der unwahrscheinlichsten Lachtöne profitieren. Vier Akte lang droht man aus dem Leim zu gehen. Da es vier Akte einer unbeschreiblich salzlosen Unsinnigkeit sind, so erscheint die Leistung des Schauspielers um so beträchtlicher. Er wäre vermutlich ein souveräner Stegreifkomiker. Wenigstens kann man sich nicht denken, daß er an Geist und Erfindungsgabe hinter Autoren wie Alexander Engel und Julius Horst zurückbliebe. Sie hetzen eine einzige Situation, ja, ein einzelnes Wort zu Tode, und es ist Herrn Pallenbergs eigenstes Werk, daß diese blöde Monotonie uns alles eher als langweilt. Er findet in Blick, Ton und Bewegung immer neue Nuancen für die Unbehaglichkeit, nicht das zu sein, was vorzustellen er auf sich genommen hat. Der vergilbte, fast schon verwesende Rendant Pimpfinger will einem lebenslustigen Amtsvorsteher zu Gefallen den ‚feschen Rudi' machen. Das ist ein Gegensatz zwischen Absicht und Mitteln, den nur der entschiedenste Mut zur Groteske zu überbrücken vermag. Herrn Pallenbergs Pimpfinger, ein schäbiger, in sich verkrochener, unwirsch-galliger Argan, springt in die vorgetäuschte Orgiastik eines Provinznestes mit zwei Beinen, denen es gegeben ist, den Humor ganzer Akte zu bestreiten. Diese Beine wetteifern an Biegsamkeit mit dem spanischen Rohr, das nebst ihnen das verhungerte, buntkariert ausstaffierte Körperchen stützen soll, verkrümmen sich zu den phantastischsten Figuren und bieten ein Bild menschlicher Ohnmacht, das bis an die Grenze zur Tragikomik geht. Es wäre, bei einem solchen Mangel an dichterischem Substrat, sicherlich unerträglich, diese Grenze überschritten zu sehen. Herr Pallenberg bewahrt uns davor. Tut er es aus Takt? Tut er es aus Hundeschnäuzigkeit? Er ist vielleicht eine Hundeschnauze; aber er ist jedenfalls ein Künstler von Geschmack und Stil. Von einem geschmackvollen Plakatstil, der die Lächerlichkeit eines Menschen zwar scheinbar breit entwickelt, weil nämlich die Autoren es nicht unter vier Akten getan haben, der diese Lächerlichkeit aber tatsächlich mit gleichsam erbitterter Folgerichtigkeit komprimiert. Wie er das Lebemannswort ‚kolossal' mit immer andern Vokalen herausnäselt, oder wie er uns in vielen Tonarten, aber mit verstockter Einsilbigkeit vorstöhnt, daß ihm ‚schlecht' sei: das ist von einer essentiellen Schärfe, an der man unter allen Umständen seine Freude hat, und der man doch literarische Zumutungen schwerern Kalibers wünschte. Wenn Herr Pallenberg, was nach seinem berliner Repertoire nicht zu entscheiden ist, keinen Gefühlsausdruck in der Kehle und im Auge hat, so ist damit nur gesagt, daß sein Rollenkreis niemals einen Umfang wie bei seinen Landsleuten Girardi, Giampietro Maran haben wird, aber nicht, daß er in Zukunft von den wirklichen Aufgaben des Menschendarstellers ausgeschlossen bleiben muß. S. J.

Das hamburger Theaterjahr

Kein Phänomen von bezwingender Gewalt ist durch die gesetzmäßige Banalität der üblichen Saisonerscheinungen gefahren. Kein Wunder ist passiert. Wir gingen mit Sperlingsschritten unsern gewöhnlichen, weniger als gewöhnlichen Gang.

Die Sehnsucht des ehemaligen Professors für Aesthetik und Kunstwissenschaft Alfred von Berger nach Verherrlichung Zurückgesetzter und nach einem modernen, über die Engen der Alltäglichkeit hinauswachsenden Drama tritt immer mehr in den Hintergrund. Nur noch reine Theaterprobleme beschäftigen diesen vielleicht talentiertesten Eklektiker unter den deutschen Bühnenleitern. Darum Shakespeare, und nicht Hebbel mehr, nicht Grabbe, nicht Ibsen, keine Neuesten vor allem. Das Schauspielhaus hat in der verflossenen Saison Hamlet, Richard den Dritten, Heinrich den Vierten (beide Teile, welche zuletzt, mit Gelingen, an einem Tag aufgeführt wurden) neu reproduziert. Man brachte es zu mehr als dreißig Shakespeare-Vorstellungen. Wird der Macbeth (ein Weinchen nicht von diesem Jahre) ausgeschaltet, so bot die durch Sinnfälligkeit und starkes Spiel höchst existenzberechtigte Hamlet-Aufführung das meiste Interesse. Ungefähr halbsovielmal konnte man den hiesigen Dramaturgen Lessing genießen, dessen Minna zu den feinsten und edelsten Ensembleleistungen dieser Bühne zählt. Goethe- und Schiller-‚Premieren' hat es in diesem Jahre nicht gegeben, wohl aber spendete Grillparzer den Ottokar. Wenig gut stand es mit Kleist und Hebbel. Mariamne und Judith sind nicht mehr zugkräftig (wie in frühern Jahren). Ich kann mir nicht helfen: „daß Shakespeare ein großer Dramatiker ist" (mit Nekrassow zu reden), wußten die Hamburger auch ohne Baron Bergers Putz und Prunk; aber Hebbel haben sie erst unter seiner Aegide kennen gelernt. Und es ist immerhin Veräußerlichung, Ueberschätzung des bloßen Schauwertes (des Theatralisch-Schönen), die gewiß prächtige und ehrfurchtgebietende Henriade jene Hebbelmöglichkeiten des Schauspielhauses aufwiegen zu lassen. Nicht als Ersatz zu betrachten ist die verniedlichte Synthese aus Hebbelerbe, Shakespeareschem Clowntum, Rousseau und Madame de Warens: Tantris der Narr. Und auch das ist schmerzlich, daß Henrik Ibsen jetzt in der Kirchenallee so vernachlässigt wird. Unter abklärender Spielleitung hat man zwar die antiquierten Stützen der Gesellschaft neuaufgenommen, einmal tauchte auch die Wildente auf; aber die Tage Carl Heines scheinen unwiederbringlich vorüber. Sophokles und Molière, Anzengruber und Schönherr erfahren Pflege; hingegen hätte man für mehr Hauptmann sogar Heyse und Hirschfeld preisgegeben — von Rößler und Heller, deren heiliger Furor mit zwei Stücken Geld machen half, durchaus zu schweigen. Schauspieler, Publikum, Kasse, Kritik und sogar der Autor werden bei Wieds mathematischem Exempel auf die Rechnung gekommen sein. Bernsteins Israel bot Franziska Ellmenreich Gelegenheit zu einer Leistung von seltener Eindringlichkeit und Delikatesse; La femme X... rückte Margarete Otto-Körners psychologische Reizsamkeit in den Vordergrund. Als bedeutsam nachklingende schauspielerische Leistungen wären noch zu registrieren: Adele Dorés Rhodope-Isot und geduldig-geistige Agnes Jordan; Nhils vornehmer Tellheim, jungalter Grutz (doch mehr Kunstgärtner als Bauer), feinüberzeugender

Rudolf von Habsburg; Montors statuarische Vordergrundsrollen, aber immerhin auch Dusterer, Richard der Dritte, Zawisch Rosenberg; Carl Wagners parzivalisch-racinischer Hamlet; Marie Elsingers Joujou-Ophelia und Joujou-Othella; Franziska Ellmenreichs Königin Gertrud; Nelly Hönigswalds Minna und Célimène; Franz Kreidemanns dritter Richard und König Claudius.

Ueberaus unerfreulich waren die Uraufführungen des Schauspielhauses. Es ist dies seine schwächste Seite. Zwei Elaborate eines hiesigen nationalliberalen Journalisten, ein Vaudeville mit moralischer Grundlage des Fulda-Epigonen und Bisson-Uebersetzers Max Epstein und ein ganz schlimmer Felix Philippi. Es muß in dieser Hinsicht maßlos besser werden, sebst wenn man nicht den Ehrgeiz hat, eine Experimentierbühne zu sein. Man verzichtet ganz auf die Region, die nur von Schwindelfreien betreten werden darf; man verzichtet schon fast überhaupt, die Schlafenden zu wecken und die Gleichgültigen zu reizen. Es dürfte mir nicht unbekannt sein, was sich dagegen alles einwenden läßt. Wer kann als Befruchter in einer Stadt fungieren, wo es so wenige gibt, die zu empfangen gewillt und vorbereitet sind! Und doch (mit kontrolliertem Pathos sei dies gesagt): es fehlt ein Herd des Aufruhrs, es fehlt die Versuchsbühne, die einem engen Kreise unbekannte Fieber vermitteln könnte. Allzusehr ist Alfred von Berger in das Fahrwasser des Ebenmäßigen, Unproblematischen geraten, allzusehr ist er den konservativen Mächten des Lebens verfallen. My kingdom für einen Dichter.

Spannend müssen sich die Repertoireberatungen des Thaliatheaters gestalten. Von Röttiger bis Andrejew. Die Generationen der dramaturgisch Beflissenen sitzen an diesem sanften Ort dicht beieinander, und die jüngern würden siegen, wenn nicht die große Angst vor dem verstockten Publikum wäre. Wie immer lautet die Frage fürs Thaliatheater: Bürgerlich oder romantisch. Da aber das Bürgerliche bis dato auf der ganzen Linie siegt, ist es kein neugeborenes Wunder, wenn selbst die unbedenklichsten Künstler dieser Bühne so leicht Gefahr laufen, zu Routiniers zu verderben. Das hat sich bereits bei den Herren Flashar und Franck vollzogen; Bozenhard und Frau Franck-Witt sind auf dem besten Wege; aber selbst Centa Bré wird dem Verhängnis wahrscheinlich nicht entgehen. Von jüngern Kräften wären Fräulein Sorel und die Herren Roberts und Keune zu bedauern. Die Reformen Jeßners haben bis jetzt wenig Wandlung schaffen können, denn sie sind eben nur ganz langsame, an tausend Rücksichten gebundene Reformen.

Nach langanhaltenden Walzertraumklängen hatte das Thaliatheater seine diesjährige Spielzeit im Zeichen — sagen wir: dramatischer Kapellmeistermusik begonnen. Wozu man schon Fräulein Bré und Herrn Bozenhard mobil machte. Es war alsdann ein Aufstieg zum historisch ausstaffierten Neue-Freie-Presse-Feuilleton zu erleben. Die Hoffnung ward wach, daß, bei Modifikation zahlreicher Umstände, auch Stimmungsstücke von edlerm Klang und Gang, voll bittersüßer Leidenschaft, gespielt werden könnten. Die unvermeidlichen de Caillavet und de Flers erreichten hier mit L'amour veille Kassenerfolge, und hier triumphierte nicht nur Herr Direktor Striese, sondern auch seine Frau Direktor. Nicht viel weniger bedeutete die Uraufführung des François Villon von Leo Lenz. Adolf Pauls Teufelskirche erregte

den Zorn der ecclesia militans und ward abgesetzt. Zum Clou der Saison wurde Ludwig Thomas Moral, von Flashar in einer aus dreißig Prozent Simplicissimus und siebzig Prozent Fliegende Blätter gemischten Manier herausgebracht. Käthe Franck-Witt hatte beinahe den Ton Boccaccio gefunden. Für Moral mußte ein karikaturistischer Schwank Bernhart Rehses von der Direktion in den Kauf genommen werden: Langen soll unerbittlich gewesen sein; dafür ist er nun tot. Zippert, Testoni und sogar die Krähwinkelrevolution scheinen nicht eingeschlagen zu haben; um ein Haar besser Otto Ernst und C. W. Röttiger. Im übrigen spielte man alles Mögliche: Gustav von Moser, Hartleben, Andrejew.

Ob es im Stadttheater noch ein Schauspiel gibt (eine Oper ohne Regie und mit allzeit abnehmenden Kräften, aber noch manchem Star, gibt es), ist die Frage. Dunkel erinnert man sich jenes gleichgültigen Hohenzollerndramas von Herman Anders Krüger und einer Matinee des Goethebundes. Man erinnert sich Victor Hahns und seines Moses. Das war alles ohne Belang. Siegwart Friedmann fing sein vielberufenes Gastspiel als Königsleutnant im Thaliatheater an und griff hierher hinüber. Ein professoraler Mephisto neben Taegers paracelsischem Faust.

Im Altonaer Stadttheater florierte immerhin eine gewisse Richtung. Iffland und Gogol gaben sie an. Die Revisor-Aufführung bewegte sich nicht ungeschickt in einem gewissen Gegensatz zu Reinhardts Erweckung: Taegers Stadthauptmann war ohne Wegeners Härte und Brutalität, weicher, slavischer, selbstverständlicher (nicht russischer); Herr Gotthardt als Chlestakow keine Karikatur. Man zog dann Die Jäger von Iffland aus dem Staube hervor. Die Altonaer vertragen noch Ifflands Breite und süßliche Belehrung, ja sie bevorzugen dergleichen; ihr Feind ist das Konzise, zum Nachdenken Provozierende. Im Verlauf der Zeit kam es zu einem L'Arronge-Zyklus, zu Benefizen und dergleichen Unfug, wozu auch der Schillerzyklus zu rechnen wäre. Rührselige Romanschauspiele erblühten und machten nicht einmal Geld. Man verstieg sich bis zu einem ältern Ernst Hardt, brachte theatersicheres Handwerk, im übrigen aber Melodramen, paprizierte Volkstümelei, trocken-öd-bürgerliche Humoristik. Nicht gar plötzlich befand man sich auf dem Niveau kleinerer Kurtheater. Und dennoch besitzen die Vereinigten Stadttheater, besitzt vielmehr das Stadttheater in Altona eine Reihe Künstler von Wert: den vielseitigen, phantasiekräftig formenden Friedrich Taeger; die einseitige, aber durch einen feinen Zug des Lebensmartyriums ausgezeichnete Ida Bauer; den zuweilen aus der jeune-premier-Gewandtheit zu komplizierteren Problemen erwachenden Ewald Bach; das strebsame Fräulein Ferron; den zumal als Regisseur verdienten Wehrlin; den tüchtigen Herrn Wilhelmi. Was fehlt, ist eine alles überblickende künstlerische Leitung und ein Dramaturg von Geschmack.

Die Direktion des Volksschauspielhauses hatte den Ehrgeiz, Uraufführungen zu bringen. Aus leicht einleuchtenden Gründen sind die Autoren dieser Bühne zumeist jüngere Söhne jüngerer Brüder und ältere Gehilfen jüngerer Schreiber. Sonst wurden bejahrte Possen, bewährte Theaterliteratur (wie Der Glöckner von Notre Dame, Schmetterlingsschlacht, Zapfenstreich) aufgeführt. Dazu Attentate wider die Geistigkeit des homo sapiens von Ferdinand Bonn, dem der Herr Direktor, gleichermaßen als Regisseur und

Schauspieler, in manchem nachtut. — Die nun verflossene Direktion des verflossenen Schiller-Theaters möchte ich nicht im Schatten einer Schuld- und-Sühne-Ethik anklagen. Die Intellektuellen gingen nur hinein, wenn Schildkraut, Frau Pospischil, Frau Petri oder Herr Gebhardt gastierten. Von den weniger gebildeten Bürgern konnte man nicht leben. Vielleicht lag für dieses Theater überhaupt kein Bedürfnis vor.

Das Ernst-Drucker-Theater schwelgte auch in diesem Jahr vor einem Publikum von ältern Konfektionösen abwärts in Sensationssittengemälden. Dieses Zeug wird da noch lange florieren. Doch hier hört wohl die Kompetenz der Theaterkritik auf. Arthur Sakheim

Wiener Premieren

Das Gastspiel des Berliner Theaters brachte weiter: ‚Das Lebensfest', Lustspiel in drei Akten von Karl Rößler. Ein Dorf bei München (Dachau?), in dem Künstler, Maler hausen. Der eine ist ein Trinker, der andre hat kein Geld, der dritte ist naiv-bieder und tüchtig, der vierte schreit immer nach Blut und andern wilden Dingen (obzwar er eigentlich eine lyrische Natur), der fünfte ist bloß schmierig, der sechste aber aus Berlin. Miteinander bilden sie eine Gruppe von einfältigen, gutmütigen, lärmenden, mit Absicht unbürgerlichen Menschen, Professional-Bohémiens, deren Ehrgeiz auf Zuerkennung des Titels ‚Lump' (mit dem gewissen zärtlichen Tanten-Akzent auszusprechen) gerichtet ist. Ich glaube, Herr Karl Rößler hat viel Verwandtes mit dieser Menschengruppe seines ‚Lebensfests'. Er hat literarische Begabungen, die er nicht allzu schwer nimmt, so die andern verhindernd, sie allzu leicht zu nehmen. Man kann doch nicht auf einen schießen, der sich selbst so urgemütlich zum Getroffenwerden hinstellt? Er hat etwas absichtlich Schleuderhaftes, Leichtsinniges, etwas übertrieben Billiges in seiner Schriftstellerei. Und das ist ein ganz guter Tric. Wenn man seine Talentschwächen nämlich übertreibt und die Uebertreibungen dick, auffällig genug macht, dann verwischen sich für den Beurteiler die Grenzen des Talents. Niemand weiß mehr: will er nicht oder kann er nicht? Ists Ohnmacht oder Ironie? (Es ist nämlich immer beides.) Rößler mengt die literarischen Unzulänglichkeiten, die er leider hat, unter eine Fülle Unzulänglichkeiten, die er nicht haben müßte. Jetzt fische einer aus diesem ulkigen Mischmasch die wahren Potenzen des Herrn Dichters heraus! Man versteht: wenn einer hinkt, aber zu seiner echten Lahmheit mit großem Geschick noch die Komödie der Blindheit und Taubheit spielt, so bekommt er eine dubiose Krüppelhaftigkeit, die sein wirkliches Gebrechen nicht gleich erraten läßt. Die Methode ist üblicher, als man denkt. Ich kenne einen kreuzbraven jungen Literaten, der mit Konsequenz die Lücken seiner Begabung durch Charakterdefekte wettzumachen sucht. Es gelingt ihm aber nur bei Weibern und Familienangehörigen. Das Rößlersche ‚Lebensfest' also hat auch den charmant-leichtsinnigen Schmiß, den gutmütigen, harmlosen Jemenfoutisme, der entwaffnet. Aber es ist doch ein bischen zu gewöhnlich, zu arm, zu anmutlos, um für sich zu gewinnen. In der Schilderung des lustig-sittenlosen Malermilieus erschöpft sich die literarische Ambition des Autors; der Rest sind Spasseteln. Gute und minder gute und ganz miserable. Die guten hat Herr Heine zu bringen, der — ein bißchen jüdisch in Geste und Tonfall — den Künstler Albert Roderich spielt, einen drolligen, habgierigen, überlauten Schmock, voll selbstgefälli-

ger Neurasthenie, mit einem superlativischen Pathos, das nach allen Windrichtungen hin biegsam ist. Unerträglich sind die gemütvollen Liebesszenen in der Rößlerschen Komödie. Ich will hoffen, daß sie blank ironisch gemeint sind, als grimmige Verhöhnung der Bauernstück-Erotik. Unerträglich auch, mit welcher tragischen Wucht sich Fräulein Serda in ihre Rolle (ein sentimentaler Trampel von Malweib, ein Mal-Mensch sozusagen) hineinlegt. Aber auch die andern alle griffen so überderb parodistisch zu, daß es selbst für die Rößlerschen Karikaturen noch zu grob war. Eine freundliche Ausnahme Fräulein Hell, die durch ihre lustigresolute Lieblichkeit angenehmst auffiel.

*

Das Deutsche Volkstheater gab zum ersten Mal: ‚Der große Flug', vier Aufzüge von Hermann Heijermans. Spielt in einem Fabelreich. Die Flugmaschine ist erfunden, und allerhöchstenorts erfährt man von ihrer Existenz durch den jokosen Umstand, daß es im fürstlichen Park Hüte und Galloschen regnet. Der Fürst sagt, er habe seinen Völkern zwar eine Landesverfassung gegeben, aber keine Luftverfassung; weshalb er das Fliegen einfach verbietet. Nun hat sich jedoch der Kronprinz eine Flugmaschine verschafft und ist heimlich davon, nachdem er zuvor den genialen Erfinder aus dem Kerker befreit hat. Dabei half ihm die Tochter des Erfinders, die in ihrer Fliegedreß wie ein Mann aussieht. Daß sie ein Weib, erfährt der Kronprinz erst in den Abendstunden des dritten Aktes. Und es ist ein großer Moment (um dessen Seligkeit ich Fräulein Müller beneide), wie Fräulein Müller das Käppchen abnimmt und ihre Locken das in solchen Augenblicken Uebliche tun, nämlich: hervorquellen. Wobei Herr Edthofer, der Kronprinz, in einer reizend drolligen Art Gentlemans Verblüffung spielt. Hans Homma aber, der, als Fürst, wieder eine witzige schauspielerische Groteskzeichnung voll guter Einfälle gibt, sieht sich durch des Kronprinzen Fliegerei genötigt, seinen Haß gegen die neue Fortbewegungs-Methode zu stoppen. Da übrigens der Kriegsminister, von Herrn Schreiber recht aufdringlich und pamstig gespielt, zur militärischen Nutzbarmachung der Flugmaschine rät, so macht der Fürst eine ebenso jähe wie gründliche Schwenkung und sichert seiner glorreichen Regierung den Ruhm einer Kulturtat, die er mit Kerker und Todesstrafe nicht hindern konnte. Das ist der beste satirische Einfall der Komödie. Was sie sonst bietet, ist ein qualvolles Uebermaß von senilen Späßen. Es gibt keine die Worte ‚Flug' oder ‚Fliegen' oder ‚Luft' enthaltende sprachbräuchliche Redewendung, mit der in diesem Stück nicht gewitzelt würde. Dabei werden die marastischen Wortspielereien immer so selbstbewußt, als Pointen, losgeknallt. So was sinnlos Triumphierendes, borniert Pfiffiges liegt im Humor dieser Komödie. Melancholie und Langweile füllen die Seele des Zuhörers; und das peinlichste Unbehagen, einen Schriftsteller wie Hermann Heijermans so ahnungslos-froh im zähesten Possendreck herumstapfen zu sehen.

Alfred Polgar

Der Skandal

Von den pariser Boulevardtheatern haben jene, in denen noch vor einem Jahr Bernstein, Pierre Wolff und Konsorten triumphierten, heuer entschiedenes Pech. Am schlechtesten geht es dem Vaudeville, dessen Novitäten es kaum zu einem halben Dutzend Vorstellungen bringen, was für Paris schon den schwärzesten four bedeutet. Nach der langweiligen Ko-

mödie ‚L'Ex' von Gandillot und dem bombastischen Versgedudel ‚Route d'Eméraudes' des unerträglich emphatischen Richepin hat jetzt ‚Zapfenstreich' von Beyerlein neu aufgenommen werden müssen. Aber auch die Renaissance, deren Direktor Guitry zugleich der genialste Schauspieler seines übrigens vorzüglichen Ensembles ist, hat diesmal kein Glück. Ueberhaupt könnte ohne den täglichen Fremdenstrom die Hälfte der bestehenden Musentempel geschlossen werden. Dies ist auch der Grund, warum man sich im Ausland so vielfach ein falsches Bild von den eigentlichen pariser Saisonschlagern macht und angesichts ihrer seichten Mache nicht begreift, wieso derlei Sächelchen es zu Hunderten von Aufführungen bringen. In Wirklichkeit wäre man bald fertig, wollte man unter den pariser Theaterlustigen jene zählen, die sich ‚Israel', ‚L'Impératrice', ‚Une grosse affaire', ‚Le Lys' wirklich angesehen haben, und der Einheimische, der sich im Grand Guignol, in der Comédie Royale, in den Capucines und den übrigen eleganten Miniaturtheatern der Boulevards anders als mit einem Freibillet sehen ließe, würde sich selbst als ein leichtsinniger Verschwender vorkommen. Keinen Eingeweihten konnte es daher überraschen, daß die von einigen Autoren inszenierte Revolte gegen den Mißbrauch von Freikarten ein so klägliches Ende nahm und die Direktoren selbst zu heftigsten Gegnern hatte, da bei der jetzigen Praxis ein Dutzend voller Häuser, die mit Hilfe von Freibillets hergestellt werden, in vielen Fällen die naiven zahlenden Besucher doch herbeilocken.

Aber noch aus einem zweiten Grunde stehen heuer die Theater leer, haben sie ihr Stammpublikum an die Café-Konzerts abgegeben. Die effektvolle Formel: „Töte sie!" hat sich in die Formel: „Verzeihe ihr!" verwandelt. Am ausgiebigsten hat davon Henry Bataille Gebrauch gemacht, den Bissons ‚Femme X' nicht schlafen ließ: seine Komödie ‚Le scandale' ist tatsächlich nichts als ein — sicherlich unbeabsichtigter — Abklatsch des Bissonschen Melodrams. Auch hier ein stupider Gatte, den seine Frau mit einem Abenteurer hintergeht, trotzdem sie ihren Mann abgöttisch zu lieben vorgibt; nur daß dieser Rasta, der sich im ersten Akt in seiner ganzen erbärmlichen Nichtigkeit zeigt, im zweiten Aufzug zu einem Hidalgo wird und Gefahr läuft, in einer Betrugsaffäre als Unschuldiger verurteilt zu werden, falls Madame Ferrioul nicht für ihn Zeugnis ablegt. Sie begibt sich zu der Gerichtsverhandlung nach Paris und kompromittiert dadurch die Stellung ihres Mannes, der in einem Provinznest Arzt und Maire zugleich ist, aufs ärgste. Aber Bataille ist minder grausam als der sonst so gemütliche Bisson, dessen Hahnrei von Gatten die Schuldige davonjagt. Der brave Ferrioul, nach einer langen Standpredigt, in deren Verlauf die Heimgekehrte im Lehnstuhl einschlummert, verzeiht edelmütig; denn erstlich ist er von der Sorte ‚bien pensant', und dann läuft da im Städtchen ein Junge umher, der ihm verteufelt ähnlich sieht, mit dessen Mutter er sich einmal in einer schwachen Stunde vergessen hatte, ohne daß diese gewagt hätte, ihm den kleinen Riquet als sein eigen Fleisch und Blut zu präsentieren. Wie man also sieht, eines jener abgestandenen Clichéstücke, die von erfolgreichen Autoren nur der Tantiemen halber fabriziert werden, und die es wirklich nicht verdienen, durch die Uebersetzungsagenturen dem Ausland aufgedrängt zu werden. Henry

Bataille hat einige liebenswürdige und talentvolle Jugendwerke geschrieben, aber gar so sehr ist sein Ruf als Dramatiker doch noch nicht gefestigt, daß er sich ohne ernstliche Schädigung seines literarischen Prestiges derlei Ausschußware leisten könnte.

Franz Farga

Haydn-Festival

Die Gäste Wiens, die Haydn feiern wollten, hatten bei dieser Gelegenheit auf einen genußreichen Abend in der Hofoper gehofft. Das russische Ballet okkupierte zwar das Opernhaus. Einen Abend aber machten die Beine den Stimmen Platz. Im Namen Haydns wurde Theater gespielt.

Bekanntlich ist Haydn in der Geschichte der Oper nicht gut angeschrieben. Warum er kein Opernkomponist geworden ist wie Mozart, das hat seine guten Gründe. Haydn war alles andre als literarisch. Man wird einwenden, daß auch Mozarts Texte vor dem Literahistoriker nur in wenigen Fällen bestehen. Aber auch für die Oper im gewöhnlichsten Sinne reichte Haydns Begabung nicht aus. Wie merkwürdig, daß der Mann, der in der ‚Schöpfung', in den ‚Jahreszeiten' das Orchester eine so beredte Sprache reden läßt, im Drama so völlig versagt! Ein feiner Kopf war Haydn nicht, an der Lyrik seiner Zeit ging er achtlos vorüber, und er blieb genialer, doch absolutester Musiker.

Aber auch ihn packte die Sehnsucht, dramatische Musik zu schreiben. Er lernte italienisch, und im Verkehr mit Italienern befreundete er sich mit der Oper. Von den zwölf Opern, die er hinterlassen, wurden zwei, um das Werk der Zentenarfeier zu krönen, von Weingartner in der Hofoper aufgeführt.

Doch nicht sie allein. Man ahnte, daß sie die Geduld der Zuschauer stark in Anspruch nehmen würden, und man ließ Giovanni Battista Pergoleses berühmte ‚La serva padrona' voraufgehen. Wie schade, daß der Komponist so jung starb! Da lagen wirklich Keime, die der Entfaltung wert waren. Schon nach wenigen Takten offenbart sich der echte Bühnenmusiker, ein wahrer Vorgänger Mozarts, und in diesem Geplänkel zwischen einem Junggesellen und seiner hübschen Dienerin, der ein Diener kollegialisch beispringt, zieht ein Kabinettsstück an und vorüber. Armer Haydn! Eine Ouvertüre, feine Musik, ist das Beste an der ‚Isola disabitata', die wir jetzt mit anhören müssen. Denn das Auge und der Geist des Zuschauers werden während dieser Vorgänge, die nichts weiter sind als lyrische Szenen, begleitete Rezitative, zur Untätigkeit verurteilt. Wie bei Pergolese nach wenigen Takten der Bühnenmusiker sich zeigt, so tritt uns hier Haydn als Schwächling entgegen, wird uns zur Zielscheibe des Spottes, der eine Abwehrmaßregel gegen Langeweile bedeutet. Metastasio hatte ihm den Text geliefert.

Wäre ‚Lo speziale' (Der Apotheker) der Dreiakter geblieben, als den ihn Haydn geschaffen, dann hätte er das Schicksal dieser ‚Isola disabitata' zweifellos geteilt. Dr. Robert Hirschfeld hat ihn gerettet, indem er das Bühnenwirksame in einen Akt zusammenschob. Man unterhält sich leidlich dabei. Der ‚Apotheker' ist nicht unbekannt, in Dresden, an andern Orten und auch bei uns schon aufgeführt. Frau Gutheil-Schoder, die ideale Carmen, ließ Pergolese und Haydn ihr volles Recht werden.

Sperando

Van Rooys Holländer

Van Rooys Holländer ist die Verkörperung des Ideals, wie es sich aus Dichtung und Musik ab-

strahieren läßt. Daß ihn trotzdem die Kritikenschmidte jedes Namens abgelehnt haben, zeigt nur wieder, was für unmimische Naturen unser Musiktheater richten. Bertram war gegen van Rooy zu ungeschlacht im Aussehen und auch im Gesang. Reichmann soll einen fliegenden Säkkinger gesungen haben, während von den Zeitgenossen Feinhals nur die richtige Stimmfarbe, Weidemann nur die korrekte Auffassung hat. Wagners Vorschrift lebt als ungedruckte Tradition in allen Stadttheater-Aufführungen und Oeldrucken fort, verliert aber jede Bedeutung durch die Seelenlosigkeit der Sänger. „Eine gewisse grauenhafte Ruhe in der äußern Haltung, selbst bei der leidenschaftlichsten innern Kundgebung des Schmerzes und der Verzweiflung wird das Charakteristische seiner Erscheinung zur geeigneten Wirkung bringen." Aber die Ruhe wirkt als Phlegma, wenn sie nichts als Ruhe ist, wenn der Darsteller nicht den ahasverischen Schmerz empfindet und die Sehnsucht nicht auch im Schweigen auszudrücken vermag. Der äußere Schein soll ein Widerspiel der Empfindungen sein, aber ein leichtes Zucken des Nervs, ein mattes Aufleuchten des Auges muß das Leben, das sich schamhaft hinter starren, fahlen Gesichtszügen verbirgt, verraten.

Van Rooy lebt seine Rolle in diesem Sinne unheimlich stark mit. Hinter der Maske der Ruhe ballen sich Sehnsüchte zu Schmerzen; das Schweigen ist von bewegtem Leben erfüllt und wirkt beängstigend, wie die ruhige, schwüle Luft, die von Gewitterahnen durchtränkt ist. Seine markige Bärenstimme erinnert ältere Theaterhabitués an Johann Nepomuk Beck, trotzdem sie nicht mehr frisch ist und oft robuster klingt, als sie behandelt wird. Van Rooy schraubt die Töne in die Höhe, singt offen, wie nur irgend ein d'Andrade oder Italiener und verlegt im Notfall die Oktaven. Aber diese Stimme drückt Schmerz, Sehnsucht, Hoffnung und Leidenschaft in allen Registern und Farben gleich herrlich aus. Die leisen Töne klingen wie das Singen eines Cellos, die lauten bahnen sich verheerend durch das Orchester ein Bett, beide scheinen aber nur der Zweck einer schlechthin klassischen, Wagners Betonungsjugendfehler vertuschenden Deklamation zu sein. Ein flammendes Leben zuckt durch den Gesang, das Leben eines starken Mannes, der vom Schicksal in ein Joch gepreßt wurde, darin nun stöhnt und zittert.

Das schwarze Gewand umschließt eine Riesengestalt, die oft in den Boden gewachsen zu sein scheint und ein unvergeßliches Bild grauenhafter Ruhe und endloser Sehnsucht formt. Die harten Züge wollen Weichheit verbergen, aber die Müdigkeit klagt in ihnen, in warmen Tönen. Das Gebet um Erlösung, dieser gewaltsam ausbrechende Notschrei greift ans Herz, weil er dank eines genialen Aufbaus den Höhepunkt der Klage bildet und die Hast der Gebärden nach der langen Starre doppelt bedeutsam wirkt. Die Grundbedingung des tragischen Ausganges im Holländerdrama: der Glaube an die Erlösung, ist auf diese Weise in die Mitte gerückt und Zenith geworden. Die Armut der Dichtung wird von dem Reichtum der Musik behoben, die Menschlichkeit der Gestalt wird aber bei van Rooy auch rein dramatisch zum Erlebnis, weil er die meerestiefe Sehnsucht nach Frieden und Sterben, den gebändigten Trotz einer Kampfesnatur verkörpert und den Schmerz der Unrast durch herbe Ruhe und dreifach tragisch wirkende Gebundenheit veredelt hat.

Felix Stössinger

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

R. K. Sie können als Direktor eines Sommerensembles auf die Konzession des konzessionierten Theaterdirektors nur spielen, wenn sich der Konzessionär damit einverstanden erklärt. Einen Zwang auf den Konzessionär können Sie nicht ausüben. Wenn sich der Konzessionär nicht einverstanden erklärt, weil die Bedingungen, die Sie ihm stellen, ihm nicht zusagen, so müssen Sie selbst für die bezeichnete Zeit um eine Konzession einkommen. Für die Dauer dieser Konzession müßte der andere Konzessionär auf seine Konzession der Konzessionsbehörde gegenüber verzichten.

Annahmen

Hermann Bahr: Das Konzert, Komödie. Berlin, Lessingtheater.

Oscar Engel: Die Väter, Dreiaktige Komödie. Posen, Apollotheater.

Paul Ernst: Demetrios, Fünfaktige Tragödie. Weimar, Hoftheater.

Otto Fischer: Aldegonde, Tragikomödie. Berlin, Berliner Theater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

10. 5. Eugen Raaben: Unter schwerer Anklage, Dreiaktiges Volksstück. Troppau, Stadttheater.

28. 5. O. Hild: Der Tod, Einakter. Coburg, Hoftheater.

29. 5. Max Reimann und Otto Schwartz: Der fromme Habakuk, Dreiaktige Posse. München, Volkstheater.

Ernst von Wolzogen: Die Maibraut, Weihespiel in drei Handlungen. Naturtheater im Nerotal bei Wiesbaden.

8. 6. Wilhelm Hagen: Der neue Glaube, Vieraktiges Drama. Nürnberg, Intimes Theater.

2) von übersetzten Dramen

Gustaf af Geijerstam: Die schicke Auguste, Dreiaktige Komödie. Berlin, Sommerspielzeit des Deutschen Theaters.

Sacha Guitry: Ein Skandal in Monte Carlo, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Sommerspielzeit der Kammerspiele.

Hermann Heijermans: Der große Flug, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

3) in fremden Sprachen

Sem Benelli: Abendessen mit Possenreißen, Drama. Florenz.

W. E. Henley und Robert Louis Stevenson: Admiral Guinea, Vieraktiges Drama. London, Afternoon Theatre.

Gerolamo Rovetta: Molière und seine Frau, Lustspiel. Rom, Teatro Valle.

Renato Simoni: Turlupineide, Ulkkomödie. Rom, Teatro Costanzi.

Deutsche Dramen im Ausland

London (Coronet Theatre): ‚Das Glück im Winke' von Hermann Sudermann.

Neue Bücher

Arthur Böhtlingk: Shakespeare und unsre Klassiker. 1. Lessing und Shakespeare. Leipzig, Fritz Eckardt. 303 S. Mk. 3.

Max Grube: Adalbert Matkowsky, Ein Kunst- und Lebensbild nach persönlichen Erinnerungen. Berlin, Hermann Paetel. 140 S. Mk. 1,50.

Victor Klemperer: Paul Lindau, Eine Monographie. Berlin, Hermann Ehbock. 139 S. Mk. 1.

Hermann Schneider: Friedrich Halm und das spanische Drama. Berlin, Mayer & Müller. 258 S. Mk. 7,20.

Dramen

Else Lasker-Schüler: Die Wupper, Fünfaktiges Schauspiel. Berlin, Oesterheld & Co. 103 S. Mk. 2,50.

Zeitschriftenschau

Paul Barchan: Zur Geschichte des petersburger Ballets. Bühne und Welt XI, 17.

Eberhard Buchner: Die Nationalbühne. Neue Revue III, 24.

Arthur Denecke: Der Sinn des Tassodramas. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXIII, 2.

Wolfgang Golther: Künstlerische Bestrebungen im modernen Theaterbau. Bühne und Welt XI, 17.

Ferdinand Gregori: Das Hamletproblem. Kunstwart XXII, 17.

Ernst Guggenheim: Das Nebenzimmer im Drama. Bühne und Welt XI, 17.

Stefan Hock: Der innere Werdegang der Dramen Grillparzers. Beilage zur Vossischen Zeitung 22, 23.

Theodor Heuß: Frank Wedekind. Kunstwart XXII, 17.

Martin Jacobi: Aus der Frühzeit des berliner Opernhauses. Beilage zur Vossischen Zeitung 22.

Alfred Klaar: Paul Lindau. Nord und Süd XXXIII, 6.

Paul Alexander Kleimann: Die Faustsage und ihre Bearbeitungen. Masken IV, 38, 39, 40.

Hans Landsberg: Aristophanes in Deutschland. Masken IV, 41.

Henri Lichtenberger: Ibsen in Frankreich. Masken IV, 41.

Oscar Maurus Fontana: Judenstücke. Masken IV, 41.

Alfred Merbach: Vom naturalistischen Drama. Hilfe XV, 23.

Hans Ostwald: Zur Geschichte des Harlekins. Das Organ II, 28.

Edgar Pierson: Hanns Fischer. Bühne und Welt XI, 17.

Karl-Ludwig Schröder: Die Sache der Schauspielerinnen. Deutsche Theaterzeitschrift 36.

W. L. Vershofen: Die Shakespearebühne. Bühne und Welt XI, 17.

Bilanzen

Königliche Oper.

Im abgelaufenen Spieljahr sind folgende Novitäten und Neueinstudierungen zur Aufführung gelangt: ‚Sardanapal‘, Historische Pantomime, nach Paul Taglioni, von Friedrich Delitzsch, Josef Schlar und Josef Lauff (25 Mal), ‚Figaros Hochzeit‘ von Mozart (7 Mal), ‚Bohème‘ von Puccini (10 Mal), ‚Versiegelt‘, Einaktige Oper von Leo Blech (23 Mal), ‚La Habanera‘ von Raoul Laparra (1 Mal), Szenen aus ‚Iphigenie in Aulis‘ von Gluck (3 Mal), ‚Elektra‘ von Richard Strauß (19 Mal), ‚Josef in Aegypten‘ von Méhul (7 Mal), ‚Die Fledermaus‘ von Johann Strauß (7 Mal), ‚Ein Wintermärchen‘ von Carl Goldmark (3 Mal). Der Gesamtspielplan wies 52 verschiedene Opernwerke auf, von denen 33 deutschen, 10 französischen, 9 italienischen Ursprungs waren.

Shakespeare.

Der im neuen Shakespeare-Jahrbuch von Hermann Wechsung gemachten Zusammenstellung von Aufführungen Shakespearescher Dramen im Jahre 1908 ist zu entnehmen, daß 24 Werke von 209 Theatergesellschaften in 1300 Aufführungen zur Darstellung gekommen sind. An erster Stelle steht diesmal: Was ihr wollt (203 Mal von 32 Gesellschaften). Es folgen: Der Kaufmann von Venedig (161:67), Othello (141:74), Der Widerspenstigen Zähmung (134:43), Hamlet (118:54), Romeo und Julia (117:58), Julius Caesar (104:13), Sommernachtstraum (76:21). Die geringste Zahl, nämlich nur zwei Aufführungen, erreichten: Die lustigen Weiber von Windsor, Cymbeline, König Heinrich VI.

Engagements

Berlin (Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus): Anna Ueberhorst.

(Neues Theater): Franz Höbling, Erna Ritter.

(Schauspielhaus): Carl Ristow.

Bremen (Stadttheater): Georg Döffert.

Breslau (Schauspielhaus): Anna Friedrichs 1909/10.

Brünn (Stadttheater): Eugen Guth.

Dresden (Residenztheater): Albert Matthaei.

Gera (Residenztheater): Helmar Kähler.

Görlitz (Stadttheater): Walter Neumann 1909/11.

Kattowitz (Stadttheater): Paul Berg, Hans Devil.

Lübeck (Vereinigte Stadttheater): Sofie Betke, Georg Brunow, Margarete Kahler, Karl Melzer, Robert Taube.

Meiningen (Hoftheater): Rudolf Frank 1909/12.

Mülhausen (Stadttheater): Ottilie Reimer.

München (Volkstheater): Robert Rohde 1909/12.

Nürnberg (Stadttheater): Rudolf Marell 1909/12.

Stettin (Bellevuetheater): Else Kauffarth 1909/10.

Stuttgart (Neues Schauspielhaus): Max Seckel.

Trier (Stadttheater): Sascha Molden, Käte Norden-Molden.

Wiesbaden (Hoftheater): Johanna Bauer.

Zensur

Der Sommerdirektion des Deutschen Theaters ist das Lustspiel ‚Das Manöverkind', nach dem Französischen des T. Margus und H. Regnier von Max Neal, das an Provinztheatern mehrfach gegeben wurde, und Abel Hermants Komödie ‚Im Luxuszug' von der Zensur verboten worden.

Nachrichten

Direktor Paul Linsemann wird die Leitung des deutschen Irving-Place-Theaters in New York von der nächsten Saison an übernehmen.

Herbert Eulenberg verläßt mit Ablauf dieses Spieljahrs das düsseldorfer Schauspielhaus, an dem er seit der Begründung vier Jahre lang als Dramaturg tätig gewesen ist.

Die Presse

1. Sacha Guitry: Ein Skandal in Monte Carlo, Lustspiel in drei Akten. Kammerspiele des Deutschen Theaters, Sommerdirektion.

2. Gustaf af Geijerstam: Die schicke Auguste, Komödie in drei Akten. Deutsches Theater, Sommerdirektion.

Vossische Zeitung

1. Das Stück entspricht in keiner Weise den Ansprüchen, die man an ein Lustspiel, noch dazu an ein französisches zu stellen berechtigt ist.

2. Eine an Uebertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten reiche Szenenfolge, die man ziemlich gelangweilt sah und hörte.

Morgenpost

1. Sacha Guitry zeigt immerhin Begabung, hat Situationskomik und wird wohl noch technisch reifer werden.

2. Auch große Dichter haben ihre schwachen Stunden, und Geijerstam hatte gleich mehrere, als er dieses langweilige und technisch ungeschickte Stück schrieb, das voll von Naivitäten und Wiederholungen ist.

Börsencourier

1. Die Schlußszene ist die beste des Stücks, eine wirklich gute Lustspielszene. Nur kann sie nicht für den wirren Unsinn und all das nutzlos läppische Geschwätz der voraufgehenden Akte entschädigen.

2. Für eine dreiaktige Komödie ist der Vorwurf etwas dürftig. Der Aufbau ist recht dilettantisch, die Sprache romanhaft. Alle Kunst und alles Geschick ist für die fröhliche Ausgestaltung des Hauptcharakters aufgeboten.

Lokalanzeiger

1. Es ist eine nicht allzu lustige, aber im Grunde recht amüsante pariser Komödie, die freilich gut gespielt werden muß, um die Schwächen im Szenenbau und die vielfachen Unvermitteltheiten zu verdecken.

2. Wenn auch der Autor in seiner Erzählerkunst glaubwürdige Charaktere zu schaffen vermochte, ein talentvoller Komödiendichter war er nicht.

Berliner Tageblatt

1. Die Vorzüge des Stücks, ein famoser Plauderstil, dessen Gemächlichkeit mit französischem Geschmack durch witzige Bemerkungen, kleine Ueberraschungen oft beflügelt wird, sind in der Hauptfigur am besten zusammengeschlossen.

2. Zum größern Ruhm des schwedischen Erzählers, der zu früh gestorben ist, wird das Stück nicht beitragen.

Die Nummern 26 und 27 erscheinen als Doppelnummer am 1. Juli.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend, Kaiserdamm 26
Verlag von Erich Reiß, Berlin-Westend — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

